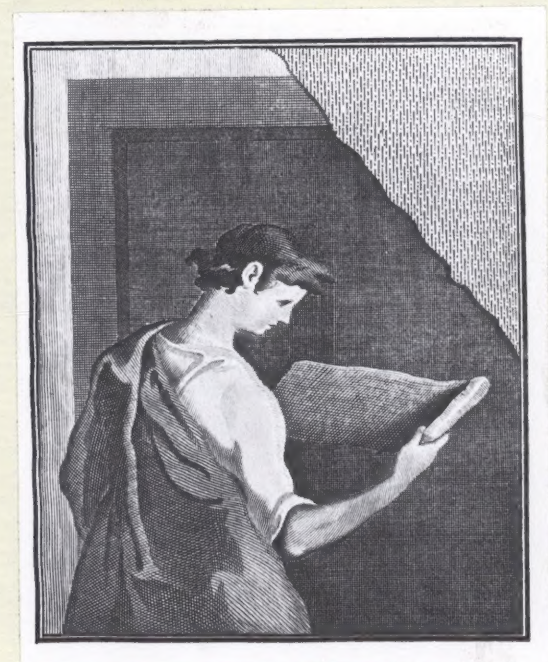




REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

Dr. HUBERT JANITSCHEK.

VI. Band.

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & CO.
1883.

UNVERÄNDERTER NEUDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

D^R. HUBERT JANITSCHEK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG I/E.

VI. Band.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1883.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

Inhaltsverzeichniss.

Seite

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Litteraturbericht.

Berichtigung.

Seite 9, Zeile 12 von oben ist zu lesen statt kleineren grösseren, S. 10, Zeile 4 von oben Eierblatt statt Eckblatt und S. 18, Zeile 1 von unten HEROS statt VEROS.

Der Saal des grossen Rathes zu Venedig in seinem alten Schmucke.

Von **Franz Wickhoff.**

Viele, ja die meisten Kunstwerke aus dem classischen Alterthume, die von den Zeitgenossen am höchsten bewundert wurden, sind für uns unwiederbringlich verloren gegangen. Wir würden jedoch von der Geschichte der Kunst jener Völker keine Vorstellung gewinnen können, wenn nicht die Forscher auf dem Gebiete der classischen Archäologie unermüdlich bestrebt wären, die epochemachenden Kunstwerke durch beschreibende oder bildliche Restauration vor uns lebendig zu machen und so den unterbrochenen Zusammenhang zwischen den erhaltenen Resten herzustellen. Vom Schilde des Achilleus und der Lade des Kypselos bis zu den chryselephantinen Kolossen des Phidias, von dem Gesammtbilde des Burgfelsens in Athen mit allen seinen Heiligthümern und Statuen bis zu dem Rogos des Hephästion und den Pompen der Ptolemäer, muss das einzelne Weihgeschenk wie der grosse Tempel, das flüchtige Schaugepränge, wie die für kommende Geschlechter gegründete Stadt in der Phantasie gebildet und wieder aufgebaut werden, wollen wir nicht für immer verzichten, die herrlichste Blüthe arischer Cultur verstehen und erklären zu können. In jenem beständigen Suchen nach den geringsten Spuren in der schriftlichen Ueberlieferung, nach Repliken und Analogien unter den erhaltenen Denkmälern liegt der eigenthümliche Reiz, aber, wie wir uns nicht verhehlen dürfen, auch die Gefahr in dieser Wissenschaft. Es ist darum ein grosses und einziges Glück für sie, dass ihr Denkmälervorrath noch immer durch planmässige und zufällige Ausgrabungen vermehrt wird, um so mehr, wenn die Zeugen, die aus der Erde kommen, wie jüngst das Abbild der Parthenos, bekräftigen, dass die Forschung das Rechte schon gefunden hatte, wenn es auch vorher noch nicht diese deutliche Gestalt gewinnen konnte. Erscheinen nun gar die

edelsten Schöpfungen der Griechen, wie der Hermes des Praxiteles oder der Altar von Pergamon vor der erstaunten Nachwelt wieder, so werden auf einmal ganze Perioden erhellt und Schlüsse nach vor- und rückwärts ermöglicht, welche früher nicht hätten gewagt werden dürfen.

Aber selbst aus den Hochzeiten der italienischen Kunst, von denen uns wenige Jahrhunderte trennen, ist vieles für den historischen Zusammenhang Wichtige verloren gegangen, und wir dürfen uns nicht mit der Hoffnung trösten, dass das Zerstörte je wieder wie die Werke der Alten aufgefunden werde. Ist es auch zu beklagen, wenn die Renaissance selbst, statt für ihre neuen Bilder unbemalte Wände zu suchen, die Werke der Quattrocentisten z. B. in den Stanzen oder der Sixtina opferte, wenn ganze Cyclen wie die Malereien des Pinturicchio in der Engelsburg und den Häusern der Cardinäle verloren gingen, es bleibt dennoch für die historische Einsicht genug des Analogen, um diesen Verlust weniger fühlbar zu machen. Uebler steht es schon mit jenen zerstörten Malereien profanen Inhalts in Palästen und Lustschlössern der kleinen Dynasten. Gerade das Erhaltene, wie die Fresken in Schifanoja, beweisen uns, dass wir durch solche Verluste, ich nenne z. B. die Arbeiten des Francia in den Häusern der Grossen von Bologna, nicht nur um die lieblichsten Gebilde der Kunst, sondern auch um die Einsicht in ganze Gesellschafts- und Culturkreise betrogen sind.

Durch den Untergang von oft an sich gewiss minder bedeutenden Kunstwerken stehen uns zuweilen zwei Perioden unverständlich gegenüber, die durch eine kurze Nachricht über untergegangene Gemälde verknüpft werden können. Ich erinnere an die merkwürdige Darstellung von Pferden aus dem Marstalle des Herzogs von Mantua im Palaste del Tè, welche eigenartig aus den übrigen Werken des Giulio Romano herausfallen. Eine erhaltene Rechnungsvermerkung bringt vielleicht den erwünschten Zusammenhang. Unter den berühmten Fresken des Mantegna in der Camera degli Sposi befinden sich auf der Eingangswand rechts Jäger und Stallburschen mit Pferden und Hunden, welche der Herzog Lodovico Gonzaga bei der Darstellung seiner »Familia« und seines häuslichen Behagens nicht missen mochte. Im Jahr 1518 wird Benedetto Ferrari für Ausbesserungen von Gemälden im Schlosse zu Marmirolo bezahlt, wo die Wände eines Saales mit Pferden, einer Kammer daneben mit Hunden bemalt waren [1]. Der Tross war nun schon zum hauptsächlichen Gegenstande der Darstellung geworden. Als etwa ein Decennium später Giulio seine Malereien in Mantua beginnt, kann er sich dieser nun üblich gewordenen Deco-

[1] Carlo d'Arco, delle arti e delle artefici di Mantova. Mantova, 1857. II, 83.

rationsweise nicht entziehen und malt im ersten Saale des Palazzo del Tè jene erwähnten Pferde, während auch die Lunetten mit Herculesthaten nach Form und Gegenstand ihren Zusammenhang mit den Malereien in der Camera degli Sposi nicht verläugnen können.

Schlimm ist es, wenn die verlorenen Kunstwerke von grosser, für die Geschichte der Kunst weittragender Bedeutung sind. So wird es für unsere tiefere Einsicht immer ein unersetzlicher Verlust sein, dass die Fresken des Fra Filippo Lippi in Padua untergegangen sind, obgleich wir ihre Wirkung auf Pizzolo und Mantegna gleichsam mit Händen greifen können. Dass es sorgfältigen Untersuchungen gelungen ist uns ein annähern des Bild des Schlachtencartons Michelangelo's oder des berühmten Reiterdenkmals des Lionardo zu verschaffen, darf zu weiterem Suchen ermuthigen.

Diese vorausgeschickten Betrachtungen mögen es entschuldigen, wenn in Folgendem der Versuch gemacht wird, den wenigen Resten, die uns von einem verlorenen Gemäldecyclus erhalten sind, nachzuspüren und sie in Zusammenhang mit der schriftlichen Ueberlieferung zu bringen. Ein Denkmal von weitreichender Wirkung waren die Schildereien im Saale des grossen Rathes von Venedig. An dem vornehmsten Orte der Republik waren in zwei sich folgenden Jahrhunderten die bedeutendsten Gegenstände dargestellt worden. Da ist es fast eine Pflicht, nach den geringen Ueberresten zu suchen, die uns das Gesammtbild der Ausmalung, wenn auch nur dunkel, hervorrufen könnten.

Zu einer Zeit, als man in Toskana kaum begonnen hatte, die heimische Politik durch Allegorien des Regimentes zu verherrlichen, als man Ereignisse, wie die Vertreibung des Herzogs von Athen aus Florenz nur durch eine sinnbildliche Darstellung für die Nachwelt zu erhalten dachte, als Cola di Rienzi die Römer durch frostige Gemälde mit weit hergeholten Anspielungen zu politischer Leidenschaft aufzustacheln suchte, hatte bei den Venezianern auch in den Künsten jene Lust am Wirklichen gesiegt, die sie in Politik und Leben so gut mit Heldenmuth und tiefer Innerlichkeit zu verbinden wussten. Am 11. December 1319 fasste der grosse Rath den Beschluss, das Erbtheil des Staates nach Andreas aus der alten Familie der Coppo zur Ausschmückung der nackten Wände in der Hauscapelle des Dogenpalastes zu verwenden [2]). Mit eminentem Sinn für das Reale wurde die Darstellung eines historischen Ereignisses gewählt, die Anwesenheit

[2]) Giambattista Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia. Venezia 1868, Nr. 36. Ich werde alle Urkunden, die sich auf den Dogenpalast beziehen, nach dieser Sammlung, in welcher auch die früheren Drucke verzeichnet sind, citiren.

Papst Alexander III. und Kaiser Friedrich I. in Venedig mit aller Zubehör, die den heimischen Geschichtsschreibern als erwiesen galt. Man wusste der Gottheit nichts Besseres vorzustellen, als wie sich die Republik zu Zeiten einer Bedrängniss der Kirche ihrem höchsten Priester hilfreich und unterwürfig erwiesen hatte, sich selbst dabei werthvolle geistliche Güter und die höchsten weltlichen Ehren für ihren Herzog zu erringen gewusst hatte.

Ehe auf die Wiederholung dieser Vorwürfe an den Wänden des grossen Saales eingegangen wird, sei ein kurzer Blick auf das Gebäude selbst gestattet. Die Geschichte der Erbauung des Dogenpalastes, d. h. seiner Seeseite, deren Obergeschoss der Saal des grossen Rathes bildet (die Renaissancebauten kommen für uns jetzt nicht in Betracht), ist vor Allen von Cadorin [3]), Ruskin [4]) und Zanotto [5]) untersucht, von letzterem im Ganzen richtig dargestellt worden. Giacomo Lorenzi, dem schon Zanotto einen grossen Theil der wichtigsten Nachweise verdankte, hat in seinem oben angezogenen Werke eine musterhafte Publication aller auf den Dogenpalast bezüglichen Urkunden geboten [6]).

Gegen die Zeit, als das langjährige Streben der Aristokratie die Herrschaft in ihren Händen zu concentriren, auch äusserlich besiegelt werden sollte, war die Wichtigkeit des grossen Rathes immer mehr gewachsen und der stetige Besuch dieser Versammlung musste jedem Berechtigten als Pflicht und Ehre gelten. Daher wurde es schon zehn Jahre vor diesem grossen Ereignisse nöthig, an Strafbestimmungen zu denken, damit bei grossem Zudrange die Estrade des Dogen und der Signoria gebührend respectirt werde [7]). Und obwohl ein Jahr vor der sogenannten Schliessung des grossen Rathes der Sitzungssaal vergrössert wurde [8]), musste doch bald nachdem jene für die Geschichte und Entwicklung Venedigs folgenschwere That 1297 endlich geschehen war, ein Auskunftsmittel ergriffen werden der Ueberfüllung des Saales abzuhelfen. Der Doge und die Signoria durften jenen, welche im Saale keine Sitzplätze fanden, die Erlaubniss geben, in den benachbarten Zimmern zu verweilen [9]). Solche unleidliche und unwürdige Zustände

---

[3]) G. Cadorin, Pareri di XV Architetti etc. Venezia 1838.

[4]) John Ruskin, the Stones of Venice. London 1853, Vol. II, S. 281 ff.

[5]) Francesco Zanotto, il Palazzo Ducale, Venezia 1853, Vol. I.

[6]) Die Darlegung bei Schnaase (2. Aufl., B. VII, S. 226 ff.) scheint mir durch die Bedeutung, die einer von dem englischen Schriftsteller Parker beigebrachten Zeichnung des Palastes von 1360 in der Bodleiana beigelegt wurde, nicht sehr glücklich.

[7]) Lorenzi, Nr. 13, vom 2. August 1289.

[8]) Lorenzi, Nr. 16, vom 18. Mai 1296.

[9]) Lorenzi, Nr. 19, vom 11. Sept. 1298.

führen endlich am 14. Juli 1301 zu dem Entschlusse, einen Umbau des Saales vorzunehmen [10], der, 1309 vollendet, bis 1419 als Versammlungsort des grossen Rathes dient [11]. Auch er bot bald nicht Raum genug; schon von 1340 liegen Beschlüsse über einen abermaligen Neubau vor [12]. Die Mitgliederzahl war durch die Gesetze bei der sogenannten Schliessung im beständigen Wachsen. Im Jahre 1264 noch 317, war sie 1310 ein Jahr nach der Beziehung des Baues auf 900 gewachsen, im darauffolgenden Jahre auf 1017 [13].

Der Neubau von 1340, der heutige Saal im Obergeschosse des Tractes der Seeseite, lässt sich in seinem Verlaufe an der Hand von Urkunden verfolgen [14]. Aus den Gewohnheiten der heimischen Kunst heraus, und nur mit ihren Mitteln arbeitend, wurde jenes eigenartige kühne Gebäude geschaffen, als welches der Dogenpalast unsere Phantasie gefangen nimmt, während er uns zugleich zur vollen Anerkennung des zweckmässigen Gebahrens seiner Meister zwingt.

In der byzantinischen Periode hatte sich ein Typus für die venezianischen Paläste festgesetzt: An eine breite Loggia mit zierlicher Säulenstellung in zwei Stockwerken schliessen sich schmale Flügel an, die jedoch ebenfalls durch hohe Fenster durchbrochen, nur eine Fortsetzung der Loggia bilden. Als Typus möge der Fondaco dei Turchi genannt sein. Im Palazzo Farsetti erscheint das Obergeschoss in eine durchlaufende Colonnade aufgelöst. Es ist die endliche Ausgestaltung des spät antiken Prachthauses, dessen ältere Fassung uns im Palaste

[10] Lorenzi, Nr. 21.

[11] Die Nachweise gesammelt bei Zanotto a. a. O. Tom. I, 41. Doch ist aus Lorenzi, Nr. 148, das richtige Datum 1419 anstatt 1423 nachzutragen.

[12] Lorenzi, Nr. 79, vom 17.—18. Dec. 1340, Nr. 80, vom 28. Dec. 1340.

[13] Zanotto a. a. O. S. 41.

[14] Lorenzi, Nr. 82, vom 3. Juni 1341: Für die Bauverwaltung werden zwei Beamte bestellt; Nr. 85, vom 10. März 1342: Der Neubau soll auf ein grösseres Areale ausgedehnt werden; Nr. 88, vom 22. Jan. 1344: Die Gefängnisse müssen wegen des fortschreitenden Baues geräumt werden; Nr. 91, vom 30. Dec. 1344: Zur Entscheidung streitiger Meinungen der Werkmeister wird ein Collegium eingesetzt; Nr. 94, vom 5. Juli 1348: Eingehende Bestimmungen über Einschränkung der Ausgaben und Reinhaltung des Bauplatzes; Nr. 95, vom 10. Juli 1348: Wieder wird über die unendlichen Kosten geklagt; Nr. 96, vom 24. Febr. 1350: Es wird auf Beschleunigung des Baues gedrungen; Nr. 103, vom 15. Dez. 1362: Da der Saalbau Schaden nehme, und es leicht einzusehen sei, dass er mit nicht zu grossen Kosten zu einem Ende gebracht werden könne, wo er, ohne Schaden zu leiden, vorläufig belassen werden könne, werden zur Vollendung Summen angewiesen. Das ist die letzte Urkunde, die sich mit dem Baue als solchem beschäftigt, die weiteren beziehen sich auf die Ausschmückung. Es muss also bald nach 1362 der Bau vollständig unter Dach gebracht worden sein, da 1365 schon die Bemalung der Wände beginnt.

des Diocletian zu Spalato erhalten ist, während uns die verbindenden Glieder im oströmischen Reiche leider verloren gegangen sind. In gothischer Zeit hatte sich, unter Einfluss des arabischen Hauses mit seiner verzierten Thüre und dem gegitterten Balcon darüber, der venezianische Palast verändert. Der Raum für die Säulenstellungen und das mannigfaltige Masswerk, das sich dazu gefunden, war zu Gunsten der Seitenflügel mit ihren bequemen Innenräumen beschränkt worden. Es darf aber nicht befremden, wenn der gothische Baumeister des Saales des grossen Rathes, d. h. der Seeseite des Dogenpalastes, bei diesem bedeutungsvollen Gebäude den nächsten gemeinen Nutzen der Raumersparniss ausser Augen lässt, und auf die Eintheilung zurückgreift, von der er noch das vielleicht würdigste Beispiel vor Augen hatte.

Hatten wir schon an Privatgebäuden des byzantinisch-romanischen Stiles eine Vorliebe für ausgedehnte Colonnaden bemerken können, so dürfen wir nicht zweifeln, dass an der ehrwürdigen, unter Sebastian Ziani zum letzten Male umgebauten Wohnung des Dogen mit diesem Schmucke nicht gespart wurde. Als nun mit demselben grossen Bausinne der alten Zeit die Façade der beiden Geschosse ganz in Säulen und Masswerk aufgelöst wird, die romanische Eintheilung wiederholt jedoch überboten wird, war das Werk keineswegs gethan. Die Aufgabe, einen grossen stillen Saal zu schaffen, in welchem die Versammlung durch keinen Lärm gestört wurde, einen hellen Saal zu schaffen, wo jeder auf seinem Platze die krause alte Schrift ohne Anstrengung lesen könne, wäre schlecht gelöst gewesen, hätte man ihn hinter die niederen Colonnaden gesetzt, wo der Lärm des Hafens hineingedrungen wäre, wo beschattete Fenster nur spärliches Licht geben. Da erwuchs dem Baumeister, — wir wollen die Frage nach seinem Namen bei Seite lassen —, ein so einfacher als praktischer Gedanke, ein Gedanke voll seltenen Stilgefühles, einzig herausgewachsen aus dem Zwecke, dem das Gebäude entsprechen sollte. Er stellte breit auf alles Zierwerk seinen mächtigen Cubus, in den das helle Sonnenlicht durch mächtige Fenster einströmen und den Raum durchfluthen konnte, während bis hinauf zu ihnen der wechselnde Tageslärm nur wie verworrenes Sausen drang.

Mit Recht fand dieser Bau die volle Bewunderung der Zeitgenossen, die sich am besten aus dem Beschlusse vom Jahre 1422 [15]) ausspricht, das alte baufällige Richthaus dem prächtigen neuen Palaste an Schmuck

[15]) Lorenzi, Nr. 150, vom 27. Dec. 1422: Cum Palacium nostrum deputatum ad jus redendum ut evidenter apparet in dies minetur ruinam et tam ob necessitatem predictam quam pro providendo opportune quod dictum Palacium fabricetur et fiat in forma decora et convenienti, quod correspondeat solenissimo principio nostri Palacii novi etc.

und bequemer Eintheilung nachzubilden, d. h. jenen Neubau des grossen Saales auf der Seite der Piazzetta bis zur Markuskirche fortzusetzen[16]).

[16]) Ruskin hat bei seiner Annahme, der Bau von 1301—1309 unter Pietro Gradenigo wäre uns in dem rechten Flügel der Seefaçade, zwei Fenster Breite von dem Ponte della Paglia an, erhalten, an welchen sich der Bau von 1340, gleicherweise Eintheilung und Decoration nachbildend, angeschlossen habe, wie an diesen die Piazzettafronte von 1422, ausser Acht gelassen, dass die Abtragung des Baues Pietro Gradenigo's wegen Baufälligkeit im Jahre 1425 durch Sanudo überliefert ist. Die Urkunde vom 13. August 1311 (Lorenzi, Nr. 25) beweist nun noch überdies, dass auch der Saalbau von 1301 sich im Erdgeschosse befand, was mancherlei Unzukömmlichkeiten im Gefolge hatte.

Selvatico's Behauptung, der ganze gothische Theil des Palastes (Seefront und Piazzettafront) stamme vom Baue des Jahres 1422, ist durch die Urkunden in allen Theilen widerlegt. Damals war schon die erste Bemalung des Saales beendet, das Paradies des Guariento, dessen Reste heute noch erhalten sind, stand schon seit 57 Jahren an der Wand.

Zanotto (a. a. O., Tom. I, 43 ff.) ist gewiss im Rechte, wenn er verneint, dass der Bau von 1340 mit der Fundamentirung begonnen habe; jedoch mit der Zurückdatirung des Beginnes der Seefront in ihrer heutigen gothischen Gestalt auf 1309, einzig auf einer Angabe Francesco Sansovino's fussend (Venezia descritta. Venezia 1581, S. 123 b), so dass nach seiner Meinung das Erdgeschoss und das erste Stockwerk mit ihren Arkaden 1340 fertig gewesen wären, und dass es sich damals nur mehr um das Aufsetzen der Saalmauern gehandelt hätte, geht er entschieden zu weit. Gewiss jedoch ist, dass als 1340 über den Aufbau des Saales des grossen Rathes verhandelt wurde, ein Theil der Stockwerke der Seeseite stand und von Magistraten bezogen war (Lorenzi, Nr. 80, vom 28. Dec. 1340): quod ipsa sala nuperrime construenda, debeat construi super sala praedictorum dominorum de Nocte in hunc modum videlicet, quod fieri debeat tantum longa, quantum est ipsa Sala dominorum de Nocte, et tanto plus, quantum distat Camera officialium de Catavere ab ipsa sala Dominorum de nocte, quae longitudo erat passuum viginti et minus cum dimidio; et lata tanto, quanto est ambulum existens super columnis versus canale respicientibus. Der Wortlaut der Urkunde ergibt also eine Loggia im Erdgeschosse an der Seeseite und eine andere im ersten Stockwerke darüber, bis über welche der Saal hinausgeführt werden soll. Dass aber damit schon die gothischen Galerien gemeint seien, steht keineswegs fest. Eine urkundlich nachweisbar ununterbrochene Bauthätigkeit von 25 Jahren (1440 bis nach 1462) kann sich nicht allein auf die Aufführung und Eindeckung der Saalwände bezogen haben, um so weniger als ihre äussere decorative Verzierung z. B. durch den Balcon in der Mitte erst nach 1400 beendet wird (Lorenzi, Nr. 126, vom 12. Juli 1400, und Nr. 130 vom 24. Sept. 1402), sondern muss noch den Umbau der unteren Stockwerke mit ihren Colonnaden inbegriffen haben. Auch das vollständige Fehlen von Bauurkunden von 1309—1340 wäre bei obiger Annahme Zanotto's auffallend, aus jener Zeit also, wo gerade der complicirteste Theil des Baues sollte aufgeführt worden sein, während sie in den nächsten 25 Jahren so reichlich fliessen. Ein so geheiligtes Gebäude wie der Dogenpalast mit allen seinen weitläufigen Amtslocalen ist gewiss immer auf derselben Stelle gestanden, und baufällige und beschränkte Theile wurden nur neu aufgeführt und vergrössert, was der erwähnte Umbau des Richthauses in die heutige Front gegen die Piazzetta (1422)

Während am Saale des grossen Rathes gebaut wurde, war Andrea Dandolo Doge geworden (1343—1354). Unter ihm und durch ihn blühten die historischen Studien. Neue Sammlungen der Gesetze wurden veranstaltet, die Staatsverträge mit den Orientalen in dem Liber Albus, jene mit den italienischen Staaten in dem Liber Blancus vereinigt, endlich von dem Dogen selbst die Geschichte der Republik geschrieben. Hatte er nun auch mit jenem echt kritischen Sinne, der sein Werk überall auszeichnet[17]), die Geschichten, die sich an Alexander III. Aufenthalt in Venedig knüpfen, mit Vorsicht betrachtet[18]), so kann er doch nicht umhin, sie nach den Aufzeichnungen des Dominicaners aus Chioggia, Pietro Calo, und nach den heimischen Geschichtsbüchern (Venetorum historiae) in extenso mitzutheilen[19]). Wahrscheinlich war schon zu seinen Lebzeiten das Programm für die Ausschmückung des grossen Saales festgesetzt, die ein Jahrzehnt nach seinem Tode begonnen wurde; gewiss ist es nicht ohne Zusammenhang mit seinen Bemühungen um die heimische Geschichte, dass für die Gegenstände der Darstellung ein historisches Ereigniss, das nun einmal als der Gipfelpunkt venezianischer Macht und Ehre galt, jenes oben erwähnte, schon in der Capelle des Palastes geschilderte, wieder gewählt wurde.

Die Stirnseite des Saales, wo die Estrade für den Dogen und die Signoria stand, war einer religiösen Darstellung vorbehalten. Man berief den Guariento aus Padua, der unter dem Dogen Marco Cornaro 1365 zu malen begann[20]). Zwei Stiche, auf welchen eine Sitzung des

bestätigt. In den Loggien und Säulen der eben citirten Urkunde haben wir gewiss die Loggien und Säulen des romanischen Palastes zu erkennen, dessen Kern mit seinen Amtslocalen erhalten blieb, dem aber, als man den grossen Saal aufzusetzen gedachte, nun modische gothische statt der alten romanischen Colonnaden vorgelegt werden. Die gothischen Arcaden und die soliden Mauern des Saales darüber bilden also einen zusammengehörigen Baugedanken. 1342 (Lorenzi, Nr. 85) gedenkt man dann den Saal grösser zu machen, als es vor drei Jahren projectirt war, und auch den Kern der unteren Stockwerke gegen die Säulen der Piazzetta fortzusetzen: et ultra dictum sale sint necessaria alia laboreria videlicet locus auditorij pro Domino et Conciliariis, Cancellaria et alie camere oportune.

[17]) Ueber Andrea Dandolo als Historiker vergl. E. Simonsfeld, Andrea Dandolo e le sue opere storiche. Archivio Veneto, Tom. XIV, Parte I, 1877, S. 49 ff.

[18]) Andreae Danduli Chronicon, Muratori script. rer. Ital., Tom. XII, 301.

[19]) Simonsfeld a. a. O. weist nach, dass Dandolo ausser Pietro Calo und Fra Paolino auch noch andere Quellen für diesen Abschnitt benutzt haben muss.

[20]) Sansovino, Venezia descritta. Venedig 1581, S. 123 b. und Sanudo bei Muratori script. rer. Ital. XXII, 664. Die Nachricht bei Sansovino, dass der Saal schon vor dieser durch Guariento begonnenen Ausmalung in chiaroscuro bemalt gewesen sei, ist falsch. Zwischen der letzten Bauurkunde 1362, wo der Saal noch nicht fertig gestellt war, und dem Beginne von Guariento's Thätigkeit liegen nur 3 Jahre.

grossen Rathes vor dem Brande des Saales (1577) dargestellt ist, haben uns die Composition erhalten [21]).

In einer Art gothischem Tabernakel krönt Christus die demüthig vor ihm knieende Jungfrau, während Engel verehrend heranschweben, andere an den Stufen des Thrones Laute und Harfe spielen. Zu beiden Seiten des Thrones eine Reihe Patriarchen und Propheten auf Stühlen sitzend, mit Spruchbändern in den Händen, hinter dem Stuhle eines jeden ein Engel. Dehnt sich diese Composition über der Estrade aus, so sind oberhalb der Thüren, an den Enden der Wand, die Figuren der Verkündigung, rechts die Jungfrau mit der Taube, links der Engel in ähnlichen Tabernakeln, wie die Mittelgruppe, angebracht. Ein kleines Bogenfeld über der Thüre rechts zeigt die heiligen Einsiedler Antonius und Paulus, wie Sansovino deutet [22]), als Vorbild der Liebe und wechselseitigen Hilfe für die Regierenden.

Die Ehre, in der man dieses Gemälde durch so lange Zeit hielt, zeugt für das hohe Ansehen, das es genossen hatte. Als gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Malereien des Saales neu hergestellt wurden, liess man diese Darstellung allein unverändert bestehen. Erst als der grosse Brand von 1577 den Saal zerstörte, wurde es durch das Leinwandbild des Tintoretto bedeckt [23]). Auch ist die Wirkung dieser Composition auf die venezianische Malerei noch in späteren Zeiten erkennbar [24]).

---

[21]) a) im Museo Correr ohne Datum und Autor publicirt bei Lorenzi a. a. O. zu S. 180, in vollständigerer Fassung; b) in der Marciana von Paolo Farlano 1566 publicirt bei Zanotto a. a. O., Tom. III, Tav. CXXV. grösser und deutlicher.

[22]) A. a. O. p. 124 a.

[23]) Eine Restauration durch Francesco Cevola (Lorenzi, Nr. 386 vom 20. Oct. 1524 und 389 vom 22. März 1525) bestand nur in einer Auffrischung des Gemäldes.

[24]) Ich denke besonders an die Madonnen in trono des Gian Bellin mit den musicirenden Engeln an den Thronesstufen. Er hatte sich anfangs nicht in diesen Vorstellungen voll stiller Heiterkeit bewegt, sondern noch in Nachwirkung der Einflüsse seines Vaters herbe Stoffe, vor allen die Pietà, vorgezogen. Seine Madonnenbilder der frühen Zeit tragen ein übereinstimmendes Gepräge: Es sind Halbfiguren mit dem Kinde von Cherubimköpfen umschwebt, nicht in der Durchbildung der Formen, aber in ihrer Anordnung in direktem Zusammenhange mit den florentinischen Reliefs desselben Gegenstandes, die ihm durch seinen Vater, vielleicht in Padua, auch unmittelbar bekannt geworden sein können. Besonders merkwürdig ist eine sorgfältig ausgeführte Zeichnung der Albertina (Inv. Nr. 13 der venetianischen Schule) etwa aus der Zeit der Pietà in der Brera: die Madonna hält das Kind im Schoosse, das den Johannesknaben, der sich verehrend naht, scherzend beim Kinn fasst. Hermann Hettner hat schön ausgeführt (Ital. Studien, Braunschweig 1879, S. 64), dass Fra Filippo die Gruppirung dieser drei Figuren erfunden hat, sinnvoll für Florenz, wo der Täufer der Stadtheilige war. Sehen wir nun Gian Bellin nach zwei Richtungen in der Erfindung seiner frühen Madonnenbilder als Nachfolger der

Die Legende von Alexander III. Aufenthalt in Venedig berichten in fortlaufender Erzählung die Ueberschriften der zweiundzwanzig Bilder jener ersten Ausmalung. Sie sind in einer Abschrift von 1425 von Lorenzi publicirt worden[25]). Um diese Zeit ist auch eine Fassung dieser Legende im venezianischen Dialekte zu setzen, die in einem miniirten Codex des Museo Correr (mss. I 383) erhalten ist[26]). Sie setzt erst mit der Ankunft des Papstes in Venedig ein, die Vorgeschichte summarisch behandelnd, und ist von jenen Ueberschriften abhängig. Durch eingeschobene Wechselreden und breitere Stilisirung gewinnt sie etwas anheimelnd Volksthümliches. Ich folge bei einer kurzen Inhaltsangabe, so weit sie zum Verständnisse der Bilder nöthig ist, der ersteren Fassung, nur dort, wo ihre zuweilen knappen Ausdrücke unverständlich bleiben würden, aus der letzteren ergänzend:

Im Jahre 1172 wurde Friedrich Barbarossa in der Peterskirche von Papst Adrian IV. zum Kaiser gekrönt. Bei einem Tumulte greifen die Römer sein Lager auf der neronischen Wiese vor der Engelspforte an, werden von den Deutschen jedoch zurückgeschlagen. Gegen Adrians Nachfolger, Alexander III. erheben sich schismatische Cardinäle, die zwischen ihm und dem Kaiser Unfrieden zu säen wissen: In jenem Streite bannt Alexander den Kaiser, der allen Ländern und Fürsten verbietet, den Papst zu unterstützen. Die Stadt Spoleto entscheidet sich für den Papst und wird deshalb von dem Kaiser belagert und erstürmt. Der Papst in Rom selbst unsicher, flüchtet sich nach Frankreich, dessen König ihn, der Aufforderung des Kaisers trotzend, nicht ausliefert. Beide Theile rüsten zum Kriege. Der Papst, der nicht Anlass zum Tode so vieler Christen geben will, flüchtet in der Tracht eines niederen Priesters nach der freien Stadt Venedig[27]) im Jahre 1177. Die erste Nacht bringt er bei den Chorherren von S. Spirito zu, welche ihn in das Kloster St. Maria della carità bringen, wo er unerkannt die Dienste eines Capellans versieht. Da kam auf Antrieb Gottes ein Fremder in die Stadt, dort ein Gelübde zu lösen. Er besucht die

---

Florentiner, so dürften wir nicht fehl gehen, wenn wir für die vollständige Aenderung der Composition zur Zeit, als er sich ganz in Venedig eingelebt hatte, einen Grund eben in der ehrwürdigen Geltung von Guariento's Paradies sehen, auf welchem die Musikengel an dem Throne der Jungfrau sitzen.

[25]) A. a. O. Nr. 153.

[26]) Publicirt mit linguistischen Anmerkungen von D. Urbani de Gheltof: Leggenda Veneziana di Alessandro III., Archivio Veneto, Tom. XIII, Part. II, 1877, S. 361 ff. Ein Facsimile der ersten Seite und der Miniaturen, auf welche noch einzugehen sein wird, gibt Lorenzi a. a. O. Taf. I—IV zu Seite 64—65.

[27]) Stolz sagt die Legende im Dialekte: Lo papa — abiando intexo che veniexia iera la plu francha citade che avesse tuto lo universo mundo.

Kirche della Carità, erkennt den Papst, und berichtet seine Entdeckung dem damaligen Dogen Sebastiano Ziani. Der Doge, die Signoria, die Nobili, ja das ganze Volk, der Patriarch und der gesammte Clerus mit vorgetragenen Kreuzen kommen zu jener Kirche. Der Doge fällt vor dem Papste auf die Knie, küsst ihm die Füsse und lässt ihn mit den Gewändern seiner Würde, welche schnell bereitet worden waren, bekleiden. Der Papst kann sich nun, erschüttert von so viel Glaubenseifer und Ergebenheit, nicht länger verbergen und segnet den Herzog und das Volk, die ihn unter Gesängen zur Markuskirche geleiten. Der Doge wiederholt hier feierlich, dass er sich selbst, so wie die Macht und Grösse des Staates, in des Papstes und der Kirche Schutz begebe, und deren Vertheidigung gegen Jedermann unternehmen wolle. Der Papst verleiht dem Dogen eine weisse Wachskerze, deren er und sein Nachfolger sich bei ihren Aufzügen für ewige Zeiten bedienen dürfen. Nun werden Gesandte zum Kaiser nach Apulien geschickt mit Briefen des Dogen, dem der Papst das Recht verleiht, seine Briefe mit Bleibullen mit dem Bilde des heiligen Markus zu versehen, wie er selbst solche mit dem Bilde der Apostelfürsten anwendet. Der Kaiser empfängt die Gesandten erst freundlich, aber nachdem er hört, dass sie Frieden zu unterhandeln kämen, antwortet er strenge, dass sie ihm den flüchtigen Papst übergeben oder sich zum Kriege bereiten sollten. Diese herbe Antwort bringen die Gesandten heim, der Papst erschrickt, doch der Doge erinnert, dass er seine Vertheidigung gelobt habe. Als er hierauf mit dreissig Galeeren auszieht, übergibt ihm der Papst ein Schwert für ihn und seine Nachfolger als Zeichen ewiger Gerechtigkeit, und verleiht allen Kämpfern einen vollständigen Ablass. Inzwischen war Otto, des Kaisers Sohn, mit 75 Galeeren genaht, aber mit Gottes Beistande besiegen die Venezianer die Ueberzahl, nehmen Otto gefangen, und bringen 60 feindliche Schiffe als Beute heim. Hier erwartet der Papst freudig das siegreiche Heer und übergibt seinem Feldherrn, dem Dogen, einen Ring, mit dem er sich zum Zeichen immerwährender Herrschaft dem Meere vermählen soll. Prinz Otto bietet sich auf göttliche Eingebung an, Frieden zu vermitteln, und verspricht, falls der Friede nicht zu Stande kommen sollte, in das Gefängniss zurückzukehren[28]. Der Kaiser wird durch den Anblick des Sohnes höchlich

---

[28]) Diese Episode möge als Beispiel für die knappe Erzählungsweise in den Ueberschriften und die liebenswürdige Breite in der volksthümlichen Erzählung gelten:

1) Lorenzi a. a. O. p. 63: Otto Imperatoris filius divina inspiratione offert se procuraturum bonam pacem inter Papam et Ducem ex una parte et Imperatorem ex altera. Idcirco permittitur abire sub fide. Imperator viso filio valde letatus,

erfreut, doch vom Frieden will er nichts hören. Endlich durch die Standhaftigkeit des Sohnes überwunden, gibt er ihm den Auftrag, Frieden zu schliessen. Der Kaiser und Otto gehen zu Schiffe nach Venedig. An der Vigilie des Himmelfahrtstages langt der Prinz, am Morgen des Festtages der Kaiser daselbst an. Noch am Himmelfahrtstage wird der Friede geschlossen; der Papst, am Portal der Markuskirche, setzt den Fuss auf des Kaisers Nacken mit jenen Worten Davids: Auf den Löwen und Ottern wirst du gehn und treten auf den jungen Löwen und Drachen [29]); worauf der Kaiser: Nicht Dir, sondern Petro, der Papst antwortet: mir und Petro. Hierauf feiert der Papst das Messopfer in S. Marco und verleiht der Kirche für den Himmelfahrtstag und seine Octaven einen grossen Ablass, dann stattet er dem Dogen und den Venezianern seinen Dank ab und wird von Doge und Kaiser zu seinem römischen Sitze zurückgeleitet. Bis Ancona geht die Reise zur See; dort kommen ihnen die Anconiaten entgegen mit zwei Sonnenschirmen, einen für den Papst, den andern für den Kaiser. Der Papst fordert einen dritten für den Dogen, der sich auch dessen als bleibenden Ehrenzeichens bedienen darf. Jetzt wird die Reise mit

---

sed pacem omnino recusat: longa diseptatione habita inter eos, tandem considerata filiali constantia dat pater filio potestatem tractande pacis. Imperator Ottoque accesserunt Venetias cum galeis pro conclusione pacis etc.

2) Archivio Veneto, Tom. XIII, Part. II, 1877, S. 367: E siando el fio de lo imperador in prixon in veniexia el fe dir a misier lo papa et a misier lo doxe chelo li uoleua dir algune parole che seraue (sarebbero) de so honor e la misier lo papa e misier lo doxe fo con lo fio delo imperador el qual li disse: quando el ue plaxesse lassarme ala fe. io andaraue volontiera da mio pare misier lo Imperador a tratar paxe. e in caxo che la paxe no se complisse io ue prometo in lianza (lealtà) de tornar in prixon. E de questo fo contenti misier lo papa e lo doxie. E cossi el fio de lo Imperador se parti et ande in puia (Pulia) da so pare el qual aue grande alegreza quando el uete so fio . e de prexente et prega misier lo Imperador che clamasse li suo baroni che lo li uoleua dir certe parole e misier lo imperador fexe uegnir tuti li suo baroni ela con gran reuerencia prega misier lo Imperador che faça paxe con misier lo papa e con lo comun di veniexia . e che lo li feua (faceva) a sauer se acordo no fosse lo auea promesso de tornar in prexon in veniexia. Et alora lo imperador disse a so fio. lo e uxanza che in le bataie chi perde e chi uadagna. ma io te prometo chio fare amar. CCCC. galie et andero a veniexia e consumere tuta quella citade e no auero pensier nessun. e la li respoxe so fio. misier io non son uegnado qua per far guerra. ançi som uegnado per meter paxe. e con uostra reuerencia parlando mi aue combatudo contra la ueritade e la raxon e perço ue priego e domandoue de gracia che vui façe questa paxe. E la vegando misier lo imperador li priegi de so fio et eciandio quelli de li suo baroni si consenti a far paxe e partissi de puia e uene a veniexia e çonse (giunse) lo di de la sensa (ascensione) etc.

[29]) Psalm 90, 13.

grossem Gefolge bis Rom zu Pferde fortgesetzt, wo ihnen mit Zeichen der Ergebenheit und Freude die Cardinäle, der Clerus und endlich die Volksmenge entgegenziehen. Die Römer bringen acht schöne Fahnen aus Seide und ebensoviele Silbertrompeten. Fahnen und Trompeten lässt der Papst dem Dogen übergeben als Auszeichnung für ihn und seine Nachfolger. Nun betreten Papst, Kaiser und Doge den Lateran. Als nur zwei Throne (Faltstühle) für Papst und Kaiser gestellt sind, lässt der Papst dem Dogen einen dritten bringen, wiederum als dauerndes Ehrenzeichen für ihn und seine Nachfolger.

Es braucht nicht erinnert zu werden, wie weit die Localsage von dem wirklichen Verlaufe der Geschichte abläuft, auch das speciell Venezianische, die Ehrenzeichen für den Dogen, sind älteren Ursprungs, Ausdrucksmittel für die fürstliche Würde nach byzantinischem Muster[30]), genug dass die patriotische Phantasie an jenes grosse historische Ereigniss der Zusammenkunft von Kaiser und Papst in Venedig das ganze Festgepränge bei den solennen Aufzügen des Dogen knüpft. Die Ueberschriften der zweiundzwanzig Bilder enthalten ein Plus über die dargestellten Momente, etwa wie die Ueberschriften der Fresken Pinturicchio's in der Libreria zu Siena. Die Auswahl der Momente ist uns nur in der Beschreibung der zweiten Ausmalung durch Sansovino erhalten[31]), doch sind wir berechtigt, gleiche Auswahl und Vertheilung für die erste Ausmalung vorauszusetzen[32]). Die Reihe der Bilder be-

---

[30]) Romanin, Storia documentata di Venezia. Venezia 1854, Vol. II, S. 109 ff.

[31]) A. a. O. S. 125 ff.

[32]) 1) Luigi Vivarini bietet sich der Signoria an, im grossen Saal ein Bild in der Art der Bellini zu machen; die Signoria gibt den Auftrag, für ihn eine Leinwand herstellen zu lassen, für jenen Platz, wo sich das Gemälde des Pisano befindet: (Lorenzi, Nr. 221, vom 28. Juli 1488) in loco ubi extat pictura Pisani. Nun wissen wir, wie sogleich ausgeführt werden wird, dass Vittore Pisano's Bild die Audienz Otto's bei seinem Vater Friedrich I. darstellte. Denselben Gegenstand behandelte nach Sansovino (a. a. O. S. 129 b) Luigi Vivarini. Wir haben also für dieses Gemälde der 15. Reihe, dem sechsten von der Hofwand von der Ecke der Piazzetta aus gerechnet, den gleichen Gegenstand für beide Ausmalungen überliefert.

2) Geht aus einem nicht zur Ausführung gelangten Auftrage an Pietro Perugino hervor, dass die Gegenstände an den einzelnen Feldern als etwas Gegebenes betrachtet wurden, so dass sogar die nähere Localbezeichnung davon genommen wird: ein Feld (das ist ein Raum zwischen zwei Fenstern, auf welchen hier zwei Bilder fallen), das von der Geschichte der Carità (d. i. dem 8. Bilde der Begrüssung des Papstes in S. Maria della carità) um ein anderes Feld absteht: a tolto adepenzer nella Sala de gran Conseio uno Campo tra una finestra et laltra in ver San Zorzi, tra el qual campo et el campo de la historia di la charitade e un altro campo over quadro (der Zusatz over quadro deshalb, weil dieses

gann an der rechten Langseite des Saales, anschliessend an Guariento's Paradies an der Stirnwand. Sieben Bilder schmückten diese zweite Wand, die durch vier Fenster und die grosse Balconthüre durchbrochen war. Daraus erklärt sich, dass die Ueberschriften, die, wie es scheint, in Friesform angebracht waren, in elf Compartimenten vertheilt wurden, an der nächsten Wand mit zwei Fenstern in acht Compartimenten, während der Bilder darunter nur sieben, resp. zwei waren. Die Inschriften konnten aber auch dort gut fortlaufen, wo wegen der Fenster die Malerei unterbrochen werden musste. Auf der letzten damals fensterlosen Wand — die Renaissance-Fenster wurden erst nach dem grossen Brande von 1577 eingesetzt — entsprachen den dreizehn Bildern genau dreizehn Compartimente der Ueberschrift:

Sieben Bilder der Wand gegen San Giorgio:

I. Kaiserkrönung Friedrich Barbarossa's in St. Peter.

II. Kampf vor der Porta S. Angelo.

III. Wahl Alexander III.

IV. Alexander III. thut den Kaiser in Bann.

V. Schlacht bei Spoleto.

VI. Rüstung der Franzosen zum Kriege.

VII. Der Papst flieht nach Venedig.

Zwei Bilder der Wand gegen die Piazzetta. Zwischen den beiden Fenstern dieser Wand war eine Statue des heiligen Markus aufgestellt, das Wappen des Dogen Andrea Cortarini (1367—81) darüber gibt uns ein neues Datum für das Fortschreiten der inneren Ausschmückung des Saales:

VIII. Der Doge begrüsst den erkannten Papst in der Kirche S. Maria della Carità.

IX. Der Papst verleiht dem Dogen die Wachskerze.

Dreizehn Bilder an der Wand gegen den Hof des Palastes, entsprechend den sieben Bildern, vier Fenstern und der Balconthüre (mit ihrer steinernen Umrahmung etwa zwei Fenster breit) an der gegenüber liegenden Wand:

X. Gesandte werden an den Kaiser abgeschickt.

XI. Audienz der Gesandten bei dem Kaiser.

XII. Der Papst verleiht dem ausziehenden Dogen das Schwert.

Feld »campo« nur ein Gemälde »quadro« enthielt). Lorenzi, Nr. 237, vom 9. August 1494.

3) Die Aufschriften der Bilder bei den Ausmalungen sind ihrem Inhalte nach identisch, gingen auf der zweiten Wand bis zu Alexanders Flucht aus Frankreich, auf der dritten bis zur Ueberreichung der Wachskerze, während der Rest für die vierte Wand blieb, gleicher Weise bei beiden Ausmalungen.

XIII. Die Seeschlacht.

XIV. Der Papst verleiht dem siegreichen Dogen den Ring.

XV. Otto bietet sich an, Frieden zu unterhandeln.

XVI. Otto vor dem Kaiser und seinen Baronen.

XVII. Friedensschluss und Unterwerfung des Kaisers an der Thüre der Markuskirche.

XVIII. Der Papst celebrirt die Messe in der Markuskirche.

XIX. Der Papst verleiht dem Dogen vor Ancona den Sonnenschirm.

XX. Die Römer ziehen dem heimkehrenden Papst entgegen.

XXI. Der Papst übergibt dem Dogen Standarten und Trompeten.

XXII. Der Papst verleiht dem Dogen im Lateran den Faltstuhl.

Ernste würdige Versammlungen mit feierlichem Gepränge in Kirchen und Hallen, Auszug und Ankunft von Gesandten und Kriegern, Aufzüge endlich von Fürsten, Clerus, Adel und Gemeinden gaben den Malern die Gelegenheit, venezianische Pracht und Festfreude darzustellen, venezianische Schaulust zu befriedigen. Der Kampf bei der Engelspforte, das Treffen bei Spoleto und die Seeschlacht allein forderten auf, complicirte leidenschaftliche Handlung darzustellen; denn die Rüstung der Franzosen haben wir uns gewiss besser als eine Schaustellung der verschiedenen Waffengattungen des Heeres und nicht als das Abbild eines belebten Lagerlebens vorzustellen. Die Lust an Aufzügen war Venedig vor allen Städten eigenthümlich, jeder private und öffentliche Anlass wird benützt, dergleichen zu veranstalten, der Markusplatz und die Piazzetta waren der Ort, wo sie sich am besten ausbreiten und bewundern lassen konnten. Als Vorbild und Muster für alle gelten aber die gesetzlich geregelten Aufzüge des Dogen mit allen Magistraten, bei welchen jene Würdenzeichen mitgetragen wurden, deren einzeln präsumtive Verleihungen die Vorwürfe vieler der aufgezählten Bilder abgeben. Zur Zeit der Ausführung dieser Malereien gab es acht solcher Aufzüge von Alters her, für welche ein eigener Name »Andate in trionfo« im Gebrauche war. Francesco Sansovino hat ihrer Aufzählung und ihrer geschichtlichen Begründung das 12. Buch seiner Venezia descritta gewidmet. Meist wegen Rettung der Republik aus drohender Gefahr gelobt, bewegten sie sich theils zu Lande, theils zu Wasser nach St. Maria Formosa [33], nach S. Zaccharia [34], nach S. Geminiano [35], nach den beiden Castellen zur berühmten Vermählung mit dem Meere

[33] Sansovino a. a. O. S. 194 a.

[34] Ebendort S. 195 b.

[35] Ebendort S. 196 b.

am Himmelfahrtstage [36]), nach S. Vito [37]), nach S. Giorgio Maggiore [38]), und zweimal nach S. Marco [39]). Dazu kam die während des Baues des grossen Saales eingeführte Procession nach S. Isidoro als Dank für die Vereitelung der Verschwörung des Dogen Marino Falier 1348 [40]).

Bis zum Ende der Republik hatten sich diese Aufzüge in dem conservativen Venedig erhalten; einer Darstellung dieses Pompes durch Gentile Bellini [41]) um 1500 entspricht ein Holzschnitt Mathio Pagans um 1550 [42]), ein Stich Baptista Franco's, um 1600 [43]), ohne dass sich nur eine erwähnenswerthe Aenderung bemerkbar macht. Damit stimmt die Beschreibung Sansovinos überein [44]): »Zu Anfang kommen die acht vom Papste verliehenen Standarten, hierauf die silbernen Trompeten vorne von Knaben unterstützt, dann zu zweien die Comandatori, auf Latein precones, blau gekleidet, ein rothes Barett mit einer kleinen Goldmedaille auf dem Haupte, auf deren einer Seite das Bild des heiligen Markus geprägt ist. Ehemals gingen sie mit einem Stabe, an dessen Stelle ihnen 1323 das Barett gegeben wurde. Sie werden von dem Dogen in der Anzahl von 30 ernannt, und er hat über sie die Jurisdiction. Hinter ihnen kommen roth gekleidet die Pfeifer und Posaunenbläser mit harmonischer Musik. Ihnen folgen die Kämmerlinge des Dogen in schwarzen Sammt gekleidet, hierauf acht Chorherren im Pluviale, denn es war bei uns immer im Gebrauche die zeitlichen Dinge mit der Religion in Verbindung zu erhalten. Hinter diesen die Castalden des Dogen und die Secretaire des Collegiums, jene der Pregadi und jene des Rathes der Zehn. Dann kommen die beiden Kanzler des Dogen, die sich Unterkanzler oder Herzogliche nennen, im Gegensatze zum Grosskanzler, der dem Staate dient. Ihnen folgt der Grosskanzler, sie alle sind violett gekleidet, aber mit geschlossenen Aermeln, mit Ausnahme des Grosskanzlers, der sie in Art der Senatoren offen trägt. Unmittelbar darauf der Capellan des Fürsten mit dem Franciscaner, der die Kerze trägt und mit dem Ballottino des Dogen.

---

36) Ebendort S. 197 a.

37) Ebendort S. 199 b.

38) Ebendort S. 201 a.

39) Ebendort S. 201 b und 202 b.

40) Ebendort S. 204 a.

41) Auf der Procession mit dem Kreuzpartikel in der Akademie.

42) Heliotypische Reproduction: La processione del doge nella domenica della palme. Incisa in Venezia per Mathio Pagan (1556—1559), Venezia 1880, Ferd. Ongania editore.

43) In: La citta di Venezia con l'origine e governo di quella, Venedig 1613, Parte II; reproducirt von Ferd. Ongania, Venedig 1867.

44) A. a. O. S. 193 ff.

Dann der Faltstuhl und das Kissen, der eine rechts, der andere links und der Schirm, vor dem der Doge selbst erscheint, umgeben von den Gesandten auswärtiger Fürsten. Und bei diesen Triumphgängen trägt er immer den Hermelinkragen. Hinter ihm kommen Rathsherren und die Procuratoren von S. Marco [45]) paarweise, wenigstens nach dem Gesetze von 1459, die Avogadori, die Capi di Dieci, die Suavi Grandi, Suavi di terra ferma genannt, und die anderen Senatoren und Magistrate Hand in Hand nach dem Gesetze, alle in carmoisinrothe Seide gekleidet mit offenen weiten Aermeln in Art des Dogen, mit solcher Pracht und Grossheit, dass nichts darüber geht. Und diese Ordnung und Weise nennt man, wie gesagt, im Triumph gehen.«

Nehmen wir zu diesen die hohen kirchlichen Feste und Ceremonien hinzu, die in Venedig mit seltener Pracht gefeiert wurden [46]), das bedeutsame Schauspiel des grossen Rathes mit dem Dogen und der Signoria auf dem Throne, die Empfänge der durchreisenden Fürsten und dergleichen, so musste so viel sinnfälliges Gepränge auf die Kunst bestimmend wirken, und es wird begreiflich, dass Auftraggeber, die bei jenen Aufzügen miterschienen, Maler, die sie beständig zu sehen gewohnt waren, bei der Auswahl der Scenen jenen den Vorzug gegeben hatten, wo sie schildern und verewigen konnten, was sie für den mannigfachen Wechsel in den Lustbarkeiten des Festlandes einzig entschädigen musste.

Unter den Malern, die für die Ausführung jenes Cyclus verwendet wurden, hören wir an erster Stelle den Maler des Paradieses, Guariento, nennen. Die Schlacht bei Spoleto, das fünfte Bild, wird ausdrücklich unter anderen als sein Werk erwähnt [47]). Möglich, sogar wahrscheinlich, dass er auch die vier Bilder zwischen diesem und dem Paradies ausgeführt hat. Der zweite Name ist der des Antonio Veneziano. In Florenz zur Meisterschaft gebildet, »wollte er,« wie Vasari sagt [48]), »sich auch in seiner Vaterstadt sehen lassen, um sich der Früchte seiner Anstrengung zu erfreuen; er begab sich deshalb nach Venedig. Dort war ihm, nachdem er sich durch viele Arbeiten in Tempera und in Fresco bekannt gemacht hatte, von der Signoria der Auftrag geworden,

[45]) Hier hat Sansovino den Träger des geweihten Schwertes vergessen, welcher dem Dogen folgt.

[46]) »C'est la plus triumphante citè«, sagt Commynes (liv. VII c. XVIII), „que j'aye jamais veue, et qui plus faict d'honneur à ambassadeurs et estrangiers, et qui plus saigement se gouverne, et où le service de Dieu est le plus sollempnellement faict."

[47]) Sansovino a. a. O. S. 123 b.

[48]) Vasari, Le Monnier, Vol. II, S. 171.

eine Wand im Rathssale zu malen. Das brachte er so vortrefflich und mit solcher Würde zu Ende, dass er verdientermassen einen ehrenvollen Lohn erhalten haben würde, wenn nicht der Wetteifer und der Neid der Kunstgenossen, und die Gunst, die gewisse Edelleute anderen fremden Malern schenkten, Ursache einer anderen Wendung der Dinge geworden wären. Er geht nach Florenz zurück etc.« Crowe und Cavalcaselle bezweifeln diese Nachricht, weil die venezianischen Specialberichterstatter darüber schweigen[49]). Aber auch die Nachrichten über Guariento's, Gentile de Fabriano's oder Pisano's Thätigkeit dortselbst erhalten wir aus späten oder auswärtigen Quellen. Es ist keineswegs zu wundern, wenn Sansovino, nur dessen Schweigen kann gemeint sein, einen Maler, von dessen Thätigkeit zu seiner Zeit nichts mehr in Venedig erhalten war, nicht nennt, während in Toscana, wo sich seine Hauptthätigkeit abspielte, die Tradition auch von seinen auswärtigen Arbeiten ganz gut erhalten bleiben konnte. Natürlich sind alle Nachrichten Vasari's über die Trecentisten mit grosser Vorsicht aufzunehmen, aber wegen des Schweigens anderer Quellen allein sind sie doch nicht zu verwerfen. Bei dem ausgebildeten Heimathssinn der Venezianer dürfte es im Gegentheile Wunder nehmen, wenn sie den berühmten Landsmann nicht bei diesem grossen Kunstunternehmen des Staates beschäftigt hätten. 1386/87 arbeitet er die Darstellungen aus dem Leben des heiligen Raniero im Campo Santo zu Pisa. Es wurde früher erwähnt, dass die untere Schmalseite des grossen Saales zwischen 1367 und 1381 mit der Bildsäule des heiligen Markus geschmückt wurde. Wenn wir Vasari's Worten Glauben schenken wollen, dass Antonio Veneziano eine ganze Wand gemalt habe, so könnte es nur diese Wand sein, da auf der Fensterseite wie an der Stirnwand Guariento gemalt hatte, die Seite gegen den Hof zu erst im Beginn des 15. Jahrhunderts vollendet wurde. In jene Jahre dürfte Antonio's venezianische Thätigkeit zu legen sein. Die drei Felder mit der Legende des heiligen Raniero im Campo Santo zu Pisa machen es glaublich, dass er im grossen Rathsaale zur Zufriedenheit der Besteller gearbeitet habe. Die Procession von Geistlichen, welche den Heiligen zu Grabe geleitet, mit ihrer sorgfältigen Behandlung alles Beiwerkes, kann jenen dort verlangten Aufzügen wohl an die Seite gestellt werden. Wenn er auch in seiner Formengebung ganz toscanisch ist, verläugnet er doch seinen nordisch realistischen Sinn nirgends. Die Gebäude der Hintergründe, der Dom von Pisa, das Baptisterium, die Meerschiffe gehen in ihrer man darf fast sagen portraitgetreuen Durchführung weit über die toscanischen Zeitgenossen

---

[49]) C. C. deutsch. B. II, S. 58.

hinaus — selbst die Darstellung des Florentiner Domes in der Capella degli Spagnuoli kann sich nicht mit ihnen messen, — und sind in dem Gewichte, das ihnen in der Composition beigelegt wird, nur den Wandmalereien in der Georgscapelle in Padua an die Seite zu stellen. Diese Wandgemälde der Veroneser Künstler in Padua mit ihrer breiten Würde, mit der Häufung von Figuren ohne lebhafte Handlung, mit ihren reichen und zierlichen Architekturen geben überhaupt den nächsten Anhaltspunkt, wie wir uns die verlorenen Fresken ungenannter Künstler im Rathsaale vorstellen dürften. Heimische Maler gab es genug in Venedig, wenn uns auch ihre erhaltenen Tafelbilder [50]) auf mittelmässige Arbeiten schliessen lassen, von anderen sind uns nur die Namen erhalten [51]); darunter kann sich der eine oder andere finden, der die von Guariento und Antonio Veneziano begonnene Bilderreihe fortsetzte, doch wird gewiss der Hauptheil an Fremde gefallen sein. Denn wenn die Signoria auch den grossen Landesgenossen, der sich auswärts ausgebildet, zu schätzen wusste, sie war erleuchtet genug, nicht einen falschen Localpatriotismus den wichtigen Angelegenheiten der Kunst vorzusetzen. Die drei Namen von Künstlern, welche venezianische Quellen als bei dieser ersten Ausmalung beschäftigt allein erhalten haben, sind gewiss nicht zufällig die von Fremden [52]).

Die Ausmalung des gesammten Saales muss nicht zu lange Zeit in Anspruch genommen haben, da schon 1382 [53]) der grosse Rath die Procuratoren von S. Marco beauftragen muss, zu sorgen, dass der Saal nicht in seinen Gemälden oder anderswo Schaden leide. Der Grund dieser Besorgniss bleibt nicht verborgen. Noch 1400 [54]) war der Bau des grossen Balcons (podiulum qui respicit versum sanctum Georgium) nicht begonnen worden. Die grösste Oeffnung des Saales, die Balconthüre also, noch nicht oder nur nothdürftig verschlossen, so dass Luft und Wetter was bisher geschaffen bedrohen konnten. Es war auch wirklich erst durch die atmosphärischen Einflüsse, dann durch den Einbau des reichgearbeiteten Balcons Vieles verdorben worden, so dass 1409 [55]) zu einer Ausbesserung der Gemälde geschritten werden

[50]) Gesammelt bei C. C. deutsch, II, 423 ff.

[51]) Eine Reihe im Archivio Venet., Tom. XX, Parte I, S. 441 ff., worunter eine Malergeneration: ein Nicolaus pictor filius quondam magistri cipriani spricht in seinem Testamente vom 16. August 1374 den Wunsch aus, man möge seinen kleinen Sohn die Malerei lehren.

[52]) Guariento aus Padua, Gentile aus Fabriano, Pisanello aus Verona.

[53]) Lorenzi, Nr. 107, vom 10. Juni 1382.

[54]) Lorenzi, Nr. 126, vom 22. Juli 1400.

[55]) Lorenzi, Nr. 137, vom 25. Mai 1409: Quia sala nostri magioris consilii multum destruitur in picturis.

muss, die bis 1411[56]) dauert. Nun war man endlich befriedigt. Bedeutend und schimmernd genug muss der Saal gewesen sein, den 1400[57]) der Doge Michele Steno mit einer Sternendecke zieren liess, an dem auf allen vier Wänden die hellen Temperabilder glänzten, die sich von den dunklen Holzbänken bis hinauf zur Decke zogen, zwischen deren Lambris die Bilder der Dogen, vom ersten an, in würdiger Reihe niedersahen[58]), und mit gerechtem Stolze rühmt sich der grosse Rath in einem Beschlusse vom 21. September 1415 dieses schönen Werkes[59]): »Unter den anderen Prachtwerken, die in unserer Stadt errichtet wurden, steht der neue Saal unseres Palastes als ein wunderbares und denkwürdiges Gebäude. Das erhellt, weil alle Herren und berühmten Männer, die unser Gebiet bereisen, ihn wegen des Rufes seiner Schönheit und wegen seiner ausgezeichneten Ausführung dringend zu sehen verlangen.« Jetzt, nachdem alles vollendet ist, kann der Saal bezogen werden. Der 30. Juli 1419 war der denkwürdige Tag, an welchem die erste Sitzung des grossen Rathes in dem neuen Saale gehalten wurde, der nun mit kurzer, durch den grossen Brand verursachter Unterbrechung bis zum Ende der Republik benützt wurde.

Es ist natürlich, dass die Hofwand, die den Oeffnungen des Saales gegenüber lag, nachdem sie fast 40 Jahre der Seeluft, die durch die unverschlossene Balconthüre eindringen konnte, ausgesetzt war, beschädigt und feucht wurde, so dass trotz der Ausbesserung von 1409 einzelne Gemälde zusehends verdarben. Daher wird 1422[60]) den Procuratoren von S. Marco der Auftrag ertheilt, einen tüchtigen, geschickten Meister Maler zu suchen, der den Schaden wieder gut machen könnte. Das scheint die Berufung des Gentile de Fabriano und Pisanello zur Folge gehabt zu haben[61]). Jener malt die Seeschlacht; in welcher Weise, darüber fehlen uns in seinen erhaltenen Gemälden alle Analogien. Besser sind wir über Pisanello unterrichtet[62]). Erst bei

---

[56]) Lorenzi, Nr. 140, vom 19. April 1411.

[57]) Sansovino a. a. O. S. 123 b.

[58]) Diese Verewigung der Fürsten wieder ein Zeugniss des patriotischen Stolzes und der Liebe zur heimischen Geschichte. Es ist vielleicht die erste vollständige Reihe von weltlichen Regentenbildern in einem öffentlichen Kunstgebäude, den Päpstebildern in S. Paolo fuori nachgeahmt.

[59]) Lorenzi, Nr. 145.

[60]) Lorenzi, Nr. 148, vom 9. Juli 1422.

[61]) C. C. deutsch B. N., S. 109 setzen seine Berufung früher, da er 1421 und 1423 in Florenz nachweisbar ist, aber für einen Maler der eine grosse Werkstatt hielt, ist doch die Vollendung eines Wandbildes in einem Jahre keine zu grosse Leistung.

[62]) Die Quellen über Vittore Pisano zusammengedruckt bei Friedländer: Ital. Schaumünzen; Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml. I, S. 79 ff.

Facius, de viris illustribus [63]), der Gegenstand: Friedrich Barbarossa, der seinen bittenden Sohn empfängt, vor einer grossen Versammlung, deren Mitglieder als Deutsche an Gestalt und Antlitz kennbar waren, endlich als Staffage ein Paar Knaben, die einen gesichterziehenden Geistlichen verlachen; dann bei Sansovino die Nachricht [64]), dass sich das Portrait des nachmaligen Dogen Andrea Vendramin (1476—77), geboren 1395, als junger Mann, damals der schönste in der Stadt, darauf befunden habe. So geringfügig diese Nachrichten sind, können sie uns doch, verbunden mit einer Skizze eine annähernde Vorstellung von dem verlorenen Bilde geben.

Auf einem Studienblatt Pisano's im Codex Vallardi im Louvre scheint sich mir der erste Entwurf für jenes Gemälde nachweisen zu lassen. Die Skizze selbst, auf einem Blatte mit Studien nach Jagdhunden vereinigt, ist 11 Ctm. hoch, 7 breit [65]). Im weiten Saale mit hochgestellten breiten Bogenfenstern sitzt der Kaiser rechts auf der Schmalseite auf hoher Estrade, zu seiner Linken steht ein Würdenträger, vor ihm auf den Stufen des Thrones kniet flehend ein Jüngling, der Sohn, dem der Vater gütig die Linke zum Kusse niederreicht, während er die Rechte mit Sprechgebärde erhoben hat. Den beiden Langseiten des Saales parallel sitzt das Gefolge oder besser der Rath des Kaisers, in je zwei Reihen auf Bänken hintereinander, so dass man den beiden Reihen zur Rechten des Kaisers ins Gesicht, den beiden Reihen zur Linken in den Rücken sieht. Der Saal, der die Figuren in ihrer doppelten Höhe überragt, schliesst nicht mit einer perspectivischen Darstellung der Decke ab, sondern hat darüber hinaus noch jene schmale ideale Andeutung der Aussenmauern, die schon bei den Giottesken, sobald sie Innenräume bilden, üblich war. Hier ist sie von spitzgiebeligen Zinnen überragt und trägt an ihrer Vorderseite Wappen. Selbst bei der wenig ausgeführten Andeutung dieser Skizze kann man nicht in Zweifel sein, dass der Maler für den Audienzsaal ein Conterfei des Raumes benützt hat, in dem er arbeitete. Es ist der Saal des grossen Rathes selbst, mit seinen hochgestellten breiten Fenstern, mit seinen eigenthümlichen Zinnen, der hier für die Kaiserresidenz das prächtige Vorbild abgeben muss. Ueberdies ist auch die Einrichtung

---

[63]) Pinxit Venetiis in palatio Fridericum Barbarossam Romanorum Emperatorem et ejusdem filium supplicem: magnum quoque ibidem comitum coetum, germanico corporis culte orisque habitu, sacerdotem digitis os distorquentem et ob di ridentes pueros, tanta suavitate ut aspicientes ad hilaritatem excitent.

[64]) A. a. O. S. 124 a.

[65]) Ich verdanke dem Herrn Vte. Both de Tauzia eine sorgfältige Pause dieser Skizze.

mit der Estrade an der Schmalseite und den nicht gewöhnlichen Sitzen in langen, der Längsrichtung des Saales parallellaufenden Bankreihen aus den Gewohnheiten der Versammlung genommen, die in diesem Saale tagte[66]). Ein Studienblatt Pisano's im Berliner Kupferstichcabinete [67]) führt uns näher in seinen venezianischen Aufenthalt ein. Links venezianisches Masswerk, in der Breite einer Arcade mit Eselsrücken und verzierten Kreisen in zwei Stockwerken, an dem alles Schwere der Steinsculptur in zierlichen Decorationsstil übersetzt ist. Die Oeffnungen sind mit treuen Darstellungen wirklicher Gegenstände, worin Pisano Meister war, angefüllt. Ein Rosenzweig im linken Intervalle unten, eine Pfauenfeder im rechten, eine Pilgermuschel im Vierpasse des Kreises darüber, während in das Masswerk der oberen Arcade eine Lilie und ein Nachtfalter gesetzt sind. In der Arcade selbst hockt eine Sphinx, ein Löwe mit lieblichem Mädchengesichte, an Pisano's Vorliebe für die Antike erinnernd, von der wir auf demselben Blatte noch ein beachtenswerthes Beispiel finden werden. Das Ganze ohne Zweifel der Entwurf für eine Wanddecoration, ebenso wie ein Bandgeschlinge mit heraldischen Rosen rechts ein altes Beispiel der Reception dieses orientalischen Geflechtes, das durch die Schule Lionardo's und Dürer's Knoten so berühmt wurde. Inmitten des Blattes eine hohe Säule, auf deren Kapitäl der geflügelte heilige Michael steht. Mit seinem Schwerte schlägt er nach dem alten Drachen, der sich unter seinen Füssen krümmt, eine Nachbildung der Säule mit dem heiligen Georg [68]) auf der Piazzetta, wohin auch die kleinen aufkletternden Figuren an der breiten Basis deuten. Der Säulenschaft ist mit erhabenem Bildwerk verziert, verschlungenen Thieren nach orientalischen Gewebemustern. Erwähnen wir noch die kleine Figur einer Heiligen unter einer schematisch gebildeten Pflanze, und zwei an einen Baumstamm gekettete Hunde, so bleibt nur noch die Betrachtung einer kleinen Skizze rechts unten, welche für Pisano's antiquarisches Interesse nicht ohne Bedeutung ist. Eine Zeichnung aus der Sammlung His de la Salle im Louvre mit dem Profilbilde der älteren Faustina [69]) ein Hercules im Codex Vallardi [70]), die Zeichnung einer Eberjagd nach einem antiken Sarkophage im Campo Santo zu Pisa im Berliner Cabinet [71])

---

[66]) Vergl. die Darstellungen auf den oben erwähnten Stichen mit Guariento's Paradies, und dem versammelten grossen Rathe.

[67]) Publicirt von F. Lippmann: Zeichnungen alter Meister etc., Nr. 95.

[68]) Der h. Theodor wurde erst später an dessen Stelle gesetzt.

[69]) Both de Tauzia, Notize des dessins de la coll. His de la Salle, S. 58.

[70]) Ebendort S. 66.

[71]) Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml., B. II, S. XXXIV.

und ebendort Studien nach einem liegenden Flussgotte, einem Eros, der die Fackel senkt, und zwei Guirlandenhälterinnen[72]) lassen ein lebhaftes Interesse an der Antike nicht verkennen. Auf unserem Blatte nun kommt der Versuch hinzu, die schöne Fabel von der Erfindung des korinthischen Capitells durch Kallimachos nach Vitruv[73]) darzustellen. Auf das Grab eines jungen Mädchens hatte man einen Korb mit ihrem Kinderspielzeug gestellt und ihn mit einer Platte zugedeckt. Er war zufällig gerade auf eine Akanthuspflanze gestellt worden, die nun mit ihren Blättern und Ranken unter ihm hervorbrach und ihn auf zierliche Weise umschloss. Der Künstler, der zufällig vorbeikam, bildete das schöne Phänomen in Stein nach. Vittore Pisano aber, wenn er gleich wie ich nach den vielen lateinischen Gedichten an seine Adresse[74]) glauben möchte, selbst Latein verstand, hat die Geschichte nicht ganz richtig aufgefasst. Er gibt das hübsche, aus Weiden geflochtene Körbchen, lässt aber die Akanthusblätter und Ranken, auf das Beste vertheilt, nicht darunter, sondern aus dem Korbe selbst herauswachsen. Kleine Figürchen, die man unter dem Boden des Korbes kaum noch unterscheidet, könnten wohl das Spielzeug des Mädchens bedeuten. Es ist eine der frühesten Benützungen einer Vitruvstelle für künstlerische Darstellung.

In jenem Gemälde des Vittore Pisano verbanden sich also scharfe Individualisirung, Portraits, gefällige jugendliche Gestalten, deren modisch bizarre Tracht er eigenthümlich wirksam zu gestalten wusste, mit fleissigen Studien nach venezianischem Decorationswerk zu einer Arbeit, in welcher der Künstler alle seine Fähigkeiten voll darlegen konnte. Gewiss fehlte auch diesem Bilde nicht jener Reiz, den er seinen Werken durch bescheidene Einfügung antiker Details zu geben wusste; die gleichzeitige Zeichnung spräche wenigstens nicht dagegen. So steht sein Werk am Schlusse der ersten Ausmalung als ein Vorläufer jener realistischen Richtung, die vollständig zur Herrschaft gelangt diesen Cyclus in nicht zu langer Zeit verdrängen sollte[75]).

---

[72]) Ebendort, B. II, S. XXXXV.

[73]) Lib. IV, 1, 9.

[74]) Bei Friedländer a. a. O.

[75]) Es sind noch die eilf von Lorenzi a. a. O. Taf. I—IV zu S. 64, 65 publicirten Miniaturen des oben besprochenen Codex des Museo Correr mit der Legende Alexander III. im venezianischen Dialekte zu erörtern. Sie stellen eilf Scenen aus der Legende dar, auf wenige Personen reducirt und mit geringem Beiwerk, nicht immer dieselben, welche für die Bilder im Saale gewählt worden waren. Schon diese Verschiedenheit spräche gegen Lorenzi, der geneigt ist, die Miniaturen für Reproductionen jener Gemälde zu halten. Nun sind aber, man betrachte nur die Faltengebung bei dem hl. Marcus in der Initiale J (Taf. I),

Vasari — in seiner Lust an pragmatischer Darstellung — scheint den rechten Grund gefunden zu haben, weshalb man in Venedig schon nach einem halben Jahrhunderte an die Neuausmalung des grossen Saales schritt, wenn er berichtet, die bewunderten Oelbilder der Bellini hätten den Wunsch erregt, die Gelegenheit so seltener Meisterschaft zum Schmucke des grossen Saales zu benützen [76]. Wo in den Rathsbeschlüssen und Chroniken vom Verderben der Bilder die Rede ist, darf es nicht gar zu ernst genommen werden. Es waren die letzten Ausbesserungen durch berühmte Maler mit aller Sorgfalt geschehen, das Paradies Guariento's hielt sich bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts im selben Saale mit nur technischen Ausbesserungen, auch die ersten Bilder der Seewand, die erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts neu hergestellt wurden, müssen bis dahin erträglich gewesen sein. Jener leichte Verderb, den Wandmalereien in 50 Jahren erleiden, war vielmehr ein Vorwand, die Bilder in der neuen glänzenden Oeltechnik herstellen zu lassen. Es blieb desshalb auch dem Gentile Bellini der Vorwurf nicht erspart, er habe viele Bilder bedeckt, mehr neidisch, um den Ruhm anderer zu verdunkeln, als weil er die alten Bilder durch bessere hätte ersetzen können [77]. Die Gegenstände der neuen Ausmalung blieben die gleichen, und auch daraus sehen wir, dass nicht eine neue Idee, sondern die Erhöhung des Glanzes für die Besteller das treibende Motiv war. Daher in der Bestellungsurkunde des Gentile Bellini die sonderbaren Ausdrücke von Erneuern und Repariren [78],

---

die Miniaturen unter dem Einflusse von Pisanello's Stilrichtung entworfen, dürfen daher keineswegs früher gesetzt werden, als dessen venezianische Malereien. Die Miniature 8 (Taf. III), welche denselben Stoff mit Pisanello's Bild behandelt, weicht durchaus von diesem, wie es uns erschienen ist, ab. Miniatur und Wandmalerei, wie schon vielfach richtig hervorgehoben wurde — ich verweise noch besonders auf Dobbert's Bemerkungen im April-Hefte dieser Zeitschrift — gehen ihre eigenen Wege, bedingt durch Technik und ornamentalen Zweck, wenn auch Neuerungen in der Zeichnung allgemach ihren Weg von den Tafel- oder Wandbildern in die Miniaturen finden. Es liegt keineswegs in der ornamentalen Natur der letzteren, die Werke der ersteren geradezu nachzubilden. Wir dürfen eher für die Beziehung der Codexbilder zu den Wandmalereien ein ähnliches Verhältniss annehmen, wie es zwischen der Abbildung der Markuskirche in der Anfangsinitiale des Codex und ihrem wirklichen Urbilde besteht, eine so ferne Verwandtschaft, dass sie unsere Vorstellung von jenen Bildern zu verdeutlichen nichts nützen kann.

[76]) Vasari, Lemonnier V, S. 5.

[77]) Sansovino a. a. O. S. 124 a.

[78]) Lorenzi, Nr. 188, vom 1. Sept. 1474: del reconzar et reparar le figure et penture dela predicta (sala) et refar dove bisognera; Nr. 189, vom 21. Sept. 1474: dictus Gentilis deputatur ad dictum opus instaurandarum renovandarumque prefatre Sale figurarum et picturarum.

während doch aus dem Anbote des Luigi Vivarini hervorgeht, dass vor die alten Temperawandbilder auf Rahmen gespannte Oelbilder auf Leinwand gesetzt wurden [79]. Wir würden heute von Neufertigung der Bilder desselben Vorwurfes sprechen; jenen alten Venetianern war aber an den beibehaltenen Gegenständen vor Allem gelegen, die neue Ausführung galt nur als ein neuer Schmuck der alten geheiligten Geschichten.

Processionen und Umzüge waren in Venedig seit der ersten Ausmalung nicht weniger geworden [80], sogar die »Andate in trionfo« des Dogen wurden vermehrt. Das Frohnleichnamsfest wurde 1407 durch einen solchen Aufzug ausgezeichnet [81], und während der Ausmalung kam noch der Triumphgang nach Sta. Marina als Dank für die Wiedergewinnung Padua's dazu [82]. Die äusseren Bedingungen für die Erfindung der Compositionen waren sich also gleich geblieben. Sansovino berichtet, dass die Inschriften der zweiten Ausmalung von Sabellico abgefasst wurden [83]. Wenn diese Angabe richtig ist, so fühlte sich auch der sonst so gedrechselt schreibende Humanist durch die Macht der Ueberlieferung gebunden. Wenige und meistentheils nur stilistische Abweichungen lassen einen klassisch gebildeten Redactor vermuthen. Mehr als drei Viertheile des Contextes wurden unverändert belassen. Als Beispiel für ersteres: über dem zweiten Bilde wird die Localbezeichnung »in porta sancti Angeli« durch die klassische »ad molem Adriani« ersetzt. Bei dem Friedensschlusse wurde die stolze römische Auffassung von dem Fusse des Papstes auf des Kaisers Nacken sammt jenen bitteren Worten des Psalmisten weggelassen. Dass das Ansehen des Papstthumes damals in Venedig gelitten hatte, zeigt die merkwürdige Weiterspinnung unserer Legende, wie sie ein deutscher

---

[79]) Lorenzi, Nr. 102, vom 28. Juli 1488: nel modo che lavorano al presente li do Fradelli Bellini. C. C. deutsch V, S. 57 haben richtig hervorgehoben, dass mit diesen Ausdrücken nur die neue Oelmalerei der Brüder Bellini gemeint sein kann. Die Leinwand wird im darauffolgenden erwähnt: Ne domando altro che teler de tela et la opera di colori cum la spexa di garzoni etc.

[80]) Vergl. P. G. Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata, seconda Ediz. Turino 1880, Part. II, Cap. VIII: Pompe nuziali etc.

[81]) Sansovini a. a. O. 204 b.

[82]) Ebendort S. 206 a.

[83]) Ebendort S. 124 b. Die weitere Nachricht, dass Petrarca die oben besprochenen Aufschriften der ersten Ausmalung abgefasst habe, scheint eine schöne Erfindung des venezianischen Localpatriotismus. Von seinem Stile ist nichts darin wahrzunehmen. Erwähnt mag noch werden, dass sich von dieser Legende auch nichts in den dem Petrarca zugeschriebenen Leben der Kaiser und Päpste: Chronica della vite de pontefici et imperatori Romani, Venet. 1507, findet.

Berichterstatter, der Kölner Arnold von Harff 1497 aus dem Munde eines venezianischen Edelmannes vernommen hatte [84]). Hier kommt der Papst in der Vorgeschichte schlecht weg: Er fürchtet, durch einen Kreuzzug des Kaisers möchte der Patriarch von Constantinopel grösseres Ansehen als er selbst erringen. Auch besorgte er, der Tribut der lombardischen Kaufleute entginge ihm, wenn der Kaiser die Meerherrschaft erringe, und so entschliesst er sich, ihn an den Sultan zu verrathen. Der Sultan nimmt den Kaiser gefangen, eröffnet ihm aber den Verrath. Dieser, nach einem Jahre aus der Gefangenschaft entkommen, kehrt zurück und erstürmt zur Strafe Rom. Der Papst entflieht nach Venedig etc., das folgende der gewöhnlichen Fassung im Ganzen conform.

Wenn auch diese Auffassung nicht die officielle war, zeugt doch die Möglichkeit ihrer Entstehung für eine Aenderung der Gesinnung unter der Nobilität. Trotzdem wagte man an den ehrwürdigen Vorwürfen nicht zu rühren, trotzdem hatten sie, die sich nun einmal zum höchsten Ausdrucke venezianischen Ruhmes verdichtet hatten, keinen Rivalen zu fürchten. Eben weil die Macht der Regierung so concentrirt war, weil Corporationen und Einzelne ohne Einfluss auf den conservativen Geist der Herrschenden waren, erhielten sich auch Kunstanschauung und Kunstabsichten in Venedig stabiler, als in den politisch bewegten Republiken und Tyrannensitzen des Festlandes. Auch steht die Aufsicht der höchsten Behörde über alle in ihrem Auftrag angefertigten Kunstwerke einzig da, und darf nicht mit den Concurrenzen der Künstler, oder mit den Modellen, welche den Fürsten vorgelegt wurden, sie für Kunstaufträge zu gewinnen, verglichen werden. Zuane und Bartolomeo Bon verpflichten sich in ihrem Contracte, die Porta della Charta genau nach der der Signoria vorliegenden Zeichnung auszuführen [85]). Für den Balcon des Saales gegen S. Giorgio war sogar dem grossen Rathe eine Zeichnung vorgelegt

---

[84]) Publicirt von Alfred Reumont im Archivio Veneto, Tom. XI, 1876, P. I und II. Viaggio in Italia nel MDXCVII del cav. Arnoldo di Harff di Colonia etc.

[85]) Lorenzi, Nr. 159, vom 10. Nov. 1438: prometemo — de dover far e lavorar la dita — segondo la forma di un disegno che per nuj e fato et a nuj in le vostre mani avemo consignado e dado; — e lavorar una figura del nostro marmoro in figura di justicia secondo la continenzia del dito disegno. — Et si a vuj piaxera che la dita figura sia dopia si dentro chomo de fuora, nuj semo contenti quelo dover far et lavorar. Daraus geht hervor, dass die Signoria bestimmte, die Justitia habe nicht, wie die Künstler wollten, in Relief, sondern als Rundfigur ausgeführt zu werden. Ein merkwürdiger Eingriff in die Composition.

worden[86]). Auch für Arbeiten des Kunsthandwerkes, für die Fahnen vor der Markuskirche z. B., sah die Signoria die Zeichnungen ein[87]). Natürlich liess sie sich auch Zeichnungen für die auszuführenden Bilder im grossen Rathssaale vorlegen. In dem nicht zur Ausführung gelangten Contracte mit Pietro Perugino ist vermerkt, dass er den Proveditoren eine Zeichnung vorlegen muss[88]).

Die Hauptmeister der neuen Ausmalung waren die Brüder Bellini. Am 1. September 1474 beschliesst der Senat, den Gentile mit der Anwartschaft auf die zuerst erledigte Sensarie im Fondaco dei Tedeschi als Maler im grossen Saale aufzustellen[89]), und am 21. desselben Monats bestätigt der grosse Rath diesen Beschluss[90]), 1479 wird Gentile zum Sultan nach Constantinopel geschickt[91]), am 28. August dieses Jahres sein Bruder Gian Bellin zum Maler im grossen Saale ernannt[92]), am 1. Juli 1480 wird ihm ein jährlicher Gehalt von 80 Dukaten ausgesetzt[93]), am 26. Februar 1483 werden ihm noch überdies alle Abgaben an die Malerzunftskasse erlassen[94]). Dem Gentile war, als er aus Constantinopel heimkehrte, seine Sensarie vorbehalten worden, und er malt nach der Rückkehr laut Aufschrift des 10. Bildes[95]) wieder im Saale. 1488[96]) hatte sich Alvise Vivarini angeboten, das Bild des Pisanello in Art der Bellini neu zu malen. Die Signoria acceptirte sein Angebot. Es sind die Namen anderer Maler erhalten, die noch im grossen Saale gemalt haben, doch belehrt uns eine Urkunde über ihr Verhältniss zu den Hauptmeistern[97]). Aus ihr entnehmen wir, dass Luigi Vivarini

[86]) Lorenzi, Nr. 126, vom 22. Juli 1400: quod fiat dictus podiolus in forma qua jam diu depictus et designatus est.

[87]) Archivio Veneto, Tom. VIII, Part. II, 1875, S. 73. Dem Lorenzo Sebastiano in Benedetto Diana gibt die Signoria den Auftrag für die Bemalung der Fahnen: secunde el modello et disegno de Benedecto predicto.

[88]) Lorenzi, Nr. 237, vom 9. August 1494: Item il ditto maistro Piero sara obligato far tuor in desegno lopera e al presente et quella dara ai prefati Magnifici Signori Prouedadori.

[89]) Lorenzi, Nr. 188.

[90]) Lorenzi, Nr. 189.

[91]) Vergl. Marino Sanuto bei Vasari (Lemonnier) V, S. 13.

[92]) Lorenzi, Nr. 192.

[93]) Lorenzi, Nr. 195.

[94]) Lorenzi, Nr. 197.

[95]) Sansovino a. a. O. S. 127 b.

[96]) Lorenzi, Nr. 221.

[97]) Lorenzi, Nr. 296, vom 28. Sept. 1507: Essendo di non picol ornamento di la Sala nostra de gran Conseglio de ultimar tandem li tre quadri principiati de pictura videlicet del quondam Alvise Vivarini et li altro do restano, uno de li quali non e ancor principiato: siche poi compir si possi el resto de dicta Sala, che non resti piu impedita come sinhora e stata: et che una volta tuta dicta Sala

sein begonnenes Bild unvollendet hinterlassen habe, dass Gian Bellini beauftragt wird, es zu vollenden, sowie zwei andere Bilder, welche damals 1507 noch fehlten, deren eines nicht einmal noch begonnen ist. Das kann sich nur auf die Bilder der Hofwand beziehen; die Wand gegen die Piazzetta zeigte die frühesten Arbeiten der beiden Bellini, die dunklere Fensterwand gegen S. Giorgio wurde damals in ihrem alten Stande belassen und erst von einer neuen Generation von Künstlern in Angriff genommen. Nun ergibt sich aber auch aus der Urkunde, dass dem Gian Bellin von der Regierung drei Gehilfen bezahlt wurden, unter welchen wir dem berühmten Namen des Vittorio Carpaccio begegnen. Das erklärt, warum Sansovino und der in diesem Falle ausgezeichnet unterrichtete Vasari nicht immer übereinstimmen, Vasari die ganze Hofwand mit Ausnahme der wenigen Arbeiten des Vivarini den Brüdern Bellini zuschreibt, Sansovino hingegen für nur einzelne Bilder den Namen der Bellini nennt, für eines Carpaccio, während er den Rest unbenannt lässt [98]. Vasari war recht berichtet, denn wirklich war Gentile, später Gian Bellin der Obermeister der ganzen Ausmalung, von ihm hing die Eintheilung, gewiss in den meisten Fällen auch die Composition ab. Aber auch Sansovino hatte nicht unrecht, wenn er, der sich in so vielen Fällen als feiner Kunstkenner zu erkennen gibt, nicht in allen Bildern die Hand der Bellini erkennen kann, eines direct dem Carpaccio zuschreibt. Carpaccio war eben hervorragend an der Arbeit betheiligt, und mit ihm noch so Viele, deren schon eine Rech-

---

finita et expedita sia come si convien al ornamento di quella juxta li aricordi di Proveditori nostri del Sal. Havendosi etiam per questo offerto el fedelissimo cittadin nostro Zuan Bellin, per la obligation lui ha, de usar ogni solecita diligentia cum la solertia sua de imponer fin a simel opera de li prefati tre quadri, dummodo habia in ajuto suo li infrascripti nominati pictori: pero.

Landera parte che appreso la persona del preditto Zuan Bellin, el qual havera cura de tal opera el sia azonto maistro Vector dicto Scarpaza cum salario de ducati 5 al mexe: maistro Vector quondam Mathio cum 4 al mexe: Hieronymo depentor cum ducati do al mexe, i qual siano diligenti et soleciti in ajuto del predito Ser Zuan Bellin, in depenzer li predicti quadri: siche ben diligentemente cum quella prestezza di tempo possibil sia siano compiti. I salarii di qual tre maistri pictori soprascripti cum le spese de colori et altro ocorera, pagar si debano di danari de la Cassa grande per loffitio nostro del Sal.

Hoc per expressum declaratum, qual dicti pictores provisionati teneantur et obligati sint laborare de continuo et omni die, ut dicti tres quadri quantum ederim perficiantur et sint ipsi provisianati ad beneplacitum huius Concilij.

De parte . . . . . 23 — De non . . . — . 3 — Non sincere . . . — 0.

[98]) Eine vergleichende Uebersicht der Nachrichten gibt untenstehende Zusammenstellung. Die Buchstaben vor den Malernamen bedeuten die Quellen. S = Sansovino, V = Vasari, U = Urkunde, R = Ridolfi.

nung von 1495[99]), als Luigi Vivarini noch lebte, ausser den Hauptmeistern sieben anzuführen weiss. Aber schon ihr geringer Lohn Gian Bellini und Luigi Vivarini gegenüber, die zudem jeder eine Sensarie am Fonduco hatten, gibt sie als Gesellen zu erkennen. Um 1510 mag die Hofwand beendet gewesen sein, denn schon 1513 bietet sich Tizian für die Wand gegen S. Giorgio an.

Vasari schreibt das 9. bis 14. Bild der Reihe dem Gentile zu[100]), und er mag gegen Sansovino im Rechte sein, der diese Reihe durch ein Bild des Gian Bellin durchbrechen lässt. Gentile hatte an der unteren Schmalseite des Saales in der rechten Ecke begonnen, und malt dann noch fünf sich anschliessende Bilder an der Hofwand. Inzwischen war dem Luigi Vivarini das 16. aufgetragen worden, und nach Gentile's Tode übernimmt er auch das 15., das dieser unvollendet hinterlassen[101]). Er kommt aber mit dem eigenen Bilde nicht zu Ende, das nach seinem Tode Gian Bellin mit Hilfe des Carpaccio beenden muss. Gian Bellin hatte, nachdem sein Bruder nach Constantinopel gegangen war — es war das sogleich nach Beendigung des ersten Bildes, denn sein zweites

Stirnwand.

S V U Paradies von Guariento.

Hofwand.		Wand gegen S. Giorgio.
R Gian B.	22	
R Gian B.	21	1) S Tintoretto.
V Gian B.	20	
V Gian B.	19	2) S Oratio Vecellio.
V Gian B. / S Carpaccio	18	
V Gian B. / S V Neu gemalt von Tizian	17	3) S Paolo Veronese.
U S V Vivarini	16	4) S Tintoretto.
V Vivarini	15	
V Gentile B.	14	5) S V U Tizian.
V Gentile B. / S Gian B.	13	
V Gentile B.	12	6) 7) Unbekannt.
V Gentile B.	11	
S V Gentile B.	10	

9. Statue des hl. Markus 8.

S V Gentile B. — S Gian B.

Piazzettawand.

99) Lorenzi, Nr. 239: Zuan Bellin, Alvixe Vivarin, Christophalo da Parma, Latantio da Rimano, Marco Marcian, Vizenzo da Treviso, Francesco Bissuol, Perin fante di depentori, Mathio dicto Mapo fante di depentori. Lorenzi, Nr. 307, vom 1. Sept. 1508 und Nr. 317 vom 23. Sept. 1509 berichten noch von weiterem Wechsel der Gehilfen.

100) Vasari (Lemonnier) V, S. 6 ff.

101) Ebendort S. 8.

trug schon seinen Namen mit dem türkischen Rittertitel — die untere Schmalwand durch Hinzufügung eines zweiten Bildes beendet[102]). Er dürfte dann in der Ecke beim Paradiese begonnen haben (Bild 22), von dort fortarbeitend bei Luigi Vivarinis Tode bis zum 19. Bilde gekommen sein, so dass, wie die mitgetheilte Urkunde berichtet, nur mehr zwei Bilder fehlten. Diese Bilder dürften dann während der Jahre 1507 bis 1509 vollendet worden sein, da die in Anmerkung 99 wegen des Gesellenwechsels angezogenen Urkunden die Fortarbeit während dieser Jahre bezeugen[103]).

Vasari hat aber auch eine Schilderung von 12 Gemälden dieser Meister entworfen, in welcher er nach Angabe des Sujets charakteristische Details der einzelnen Bilder hervorhebt[104]):

Nr. 9. Die Ueberreichung der Wachskerze von Gentile Bellini. Er gab die Ansicht des Platzes vor der Markuskirche. Der Papst stehend in Pontificalkleidern mit vielen Prälaten hinter sich; gleicherweise stehend der Doge von vielen Gesandten begleitet.

Nr. 10. Hier wurde Vasari bei seinen Notaten durch die doppelte Aufschrift des 10. Bildes, welche auch von einer Einschiffung spricht, irregeführt, er spaltet das 12. Bild in zwei Theile, indem er die Beschreibung des 12. Bildes, und ihr vorhergehend die des 10. gibt, während er zwischen dem 9. und 11. Bilde eine Lücke lässt. Er hatte die Vorstellung für den Papst, der den zum Kriege ausziehenden Dogen zum Meere begleitet, versehen, während offenbar Nr. 10 dargestellt war:

Papst und Doge senden Gesandte an den Kaiser, von Gentile Bellini. Der Papst sass auf der Sedia pontificale, hatte den Dogen an seiner Seite und unter ihnen erschienen viele Senatoren. Auch auf diesem Bilde stellte Gentile den Platz und die Façade von San Marco dar, sowie das Meer mit einer solchen Menschenmenge, dass es wirklich ein Wunder ist. Aber in anderer Art, setzt Vasari hinzu, d. h. es war hier eine Ansicht der Piazzetta vom Meere her gegeben, wo sich die Gesandten einschifften.

Nr. 11. Der Kaiser empfängt die venezianischen Gesandten, von Gentile Bellini. Mit schönen Perspectiven und einer Anzahl von Porträts.

---

[102]) Sansovino a. a. O. S. 126 a.

[103]) Vasari (Lemonnier) S. 9 ff. berichtet nur von vier Bildern, 17—20 des Gian Bellin an dieser Wand. Bild 21 u. 22 schreibt ihm nur der Compilator Ridolfi zu, der jedoch über die Bilder des Dogenpalastes überall aus einer guten Quelle geschöpft zu haben scheint. Auch wäre der Wortlaut der Urkunden, wollte man für diese Bilder nicht noch einen vierten Protomaestro, der uns unbekannt geblieben, annehmen, sonst nicht zu verstehen.

[104]) Ebendort S. 6—10.

Nr. 12. Der Papst gibt dem Dogen das Schwert, von Gentile Bellini. (Dieses Bild behalte ich einer ausführlicheren Besprechung vor.)

Nr. 13. Die Seeschlacht, von Gentile Bellini. »Und gewiss, indem Gentile in diesem Bilde eine Anzahl von in die Schlacht verwickelten Kriegsschiffen gemacht hat, kämpfende Soldaten, mit Verständniss perspectivisch verkleinerte Barken, eine schöne Ordnung des Kampfes, Wuth, Kraft, Gegenwehr und Verwundungen der Soldaten, verschiedene Todesarten, das Wasser wie es von den Schiffen durchschnitten wird, die Strudel der Wellen und alle Arten maritimen Kriegszeuges; gewiss, sage ich, kann das Bezwingen so verschiedener Dinge nur den grossen Geist Gentiles, seine Kunst, seine Erfindung und sein Urtheil bezeugen, da jedes Ding für sich und gleicherweise auch die ganze Composition vortrefflich ist.«

Nr. 14. Der Papst gibt dem Dogen, der als Sieger über Otto heimkehrt, den Ring, von Gentile Bellini. Hierauf sah man Otto vor dem Papste knieen, hinter dem Dogen viel Soldaten in Waffen, wie hinter dem Papste viele Cardinäle und Edelleute, überdies die Hintertheile der Galeeren, auf dem Hauptschiffe eine vergoldete Victoria, mit Krone und Scepter in den Händen, sitzen.

Nr. 15. Otto bietet sich an, Frieden zu unterhandeln, von Luigi Vivarini (begonnen von Gentile). Im Hintergrunde die perspectivische Ansicht einer offenen Tempelhalle mit Treppen und vielen Besuchern. Der Papst auf der Sedia von Senatoren umgeben.

Nr. 16. Otto beim Kaiser, von Luigi Vivarini (beendet von Gian Bellin). Die Scene bildet eine schöne Strassenperspective, den Prinzen begleiten viele venezianische Edelleute, alle vortreffliche Portraits.

Nr. 17. Der Friedensschluss in San Marco, von Gian Bellin (aus unbekannten Gründen später von Tizian neu gemalt). Mit einer Ansicht der Kirche (Façade?) in ihrem damaligen Zustande.

Nr. 18. Der Papst liest Messe in S. Marco, von Gian Bellin. Mit einer Innenansicht der Kirche, der Papst über den Stufen der Chortreppe in Pontificalkleidung, umgeben von vielen Cardinälen und Edelleuten.

Nr. 19. Die Ueberreichung der Sonnenschirme vor Ancona, von Gian Bellin. Der Papst war im Chorrocke, sonst wird nichts hervorgehoben.

Nr. 20. Papst, Kaiser und Doge vor Rom, vom heranziehenden Clerus und Volke empfangen, von Gian Bellin. Mit einer grossen Anzahl Pferden, vielen Fusssoldaten, Fahnen und anderen Freudenzeichen auf der Engelsburg, in der Ferne eine schön gemalte Ansicht von Rom.

Daran fügen sich die vielen Porträts von Zeitgenossen, welche

Sansovino anführt [105]), mit besonderer Feinheit ausgewählt, so dass z. B. auf dem Bilde, wo der Papst die Messe liest, in seiner Assistenz alle jene Venezianer vereinigt waren, die in jenem Jahrhunderte den rothen Hut empfangen hatten, von Angelo Correr, dem nachmaligen Papst Gregor XII. (1406—1409) bis zum Cardinal Domenico Grimani († 1523), der der Republik seine berühmte Antiken-Sammlung hinterliess.

Aufzüge, Versammlungen, kirchliche und weltliche Feste aller Art, sorgfältige Darstellung der heimischen Bauten vereinigen sich hier zu einem Prachtwerke, das in seinen generellen Zügen in nichts von dem Gesammteindrucke der ersten Ausmalung, den wir gewonnen hatten, abweicht; sondern er bestätigt, dass es bei der neuen Ausschmückung nur auf die Herrlichkeit der Oelmalerei ankam, nicht auf eine Aenderung des Wesens.

Es wurde schon oben, wenigstens für Gian Bellin, bemerkt, dass er nicht mit auf ruhige freudige Pracht gerichteten Kunstabsichten nach Venedig kam, sondern mit Darstellungen leidenschaftlichen Gebahrens; doch auch Gentiles frühe Gestalten haben etwas Herbes, Dräuendes. Um so mehr macht uns der Staat erstaunen, der auch die Künstler durch seine stille Grösse zwingt, bis sie mit seinen Absichten in eins verschmolzen nur mehr in seinem Geiste wirken und denken können. Gentile hatte inzwischen in der Antike einen grossen Lehrmeister für solche Aufzüge gewonnen. In Constantinopel wählt er von den vielen Alterthümern die Theodosiussäule zur Nachbildung, und zeichnet die Züge von Kriegern, die sich spiralförmig um ihren Schaft hinaufziehen, vollständig; die einzige Reproduction dieses inzwischen zerstörten Kunstwerkes. Leider ist Gentiles Original auf der Pariser Bibliothek in Verlust gerathen und wir sind auf eine ungenaue Publication desselben aus dem vorigen Jahrhundert angewiesen.

Die Wirkung dieser Bilder war mächtig, die vielen Bruderschaften der Stadt wollten alle Aehnliches besitzen. So finden wir die Maler des grossen Saales auch für die Sitzungssäle dieser Scuolen verwendet. Wenige und zumeist nur später decorirte von diesen Räumen sind uns erhalten, die meisten wurden erst am Beginne des Jahrhunderts zerstört, die Bilder aus ihrer alten Verbindung gerissen, um sie in der Galerie der Akademie aufstapeln zu können, das köstliche Schreinerwerk der Wände und Decken dem Verderben überlassen. Ueber dem Holzgetäfel der Wände dieser Säle ragten ringsum enge aneinander geschlossene Oelgemälde bis zur schön verzierten Holzdecke hinan, mit

---

[105]) A. a. O. S. 130 a bis 132 b. Ihr Verzeichniss im Index nimmt allein vier Seiten in Anspruch.

nichts vergleichbar, was sich zu ähnlichen Zwecken in anderen Städten Italiens findet, Nachbilder im Kleinen von der Decoration des grossen Rathssaales. Konnte man an diesen halb religiösen, durch einen Altar an der Stirnwand geheiligten Orten auch keine profanen Gegenstände darstellen, so wusste man das Heilige doch der Art des grossen Saales anzunähern. Man betrachte nur einmal die Bilder aus der Scuola der h. Ursula von Carpaccio. Wie ist die Legende dieser Heiligen in ein beständiges Abgehen und Empfangen von Gesandtschaften aufgelöst, wie jedes nebensächliche Motiv aufgegriffen, einen langen Zug herrlich gekleideter Würdenträger anzubringen, so wird z. B. die an sich ganz belanglose Durchreise der Heiligen durch Rom benützt den Papst in Begleitung aller Cardinäle und Bischöfe darzustellen, die ihn in langen Zügen vor die Porta San Angelo geleiten, mit der Engelsburg im Mittelgrunde und Rom dahinter, gerade wie auf dem 20. Bilde im grossen Rathsaale. Geschmückte Innenräume mit tagenden Staatsversammlungen, Strassenperspectiven und belebten Hafenscenen mit thronenden Fürsten und abreisenden Prinzen, gerade wie es uns vom grossen Saale berichtet wird [106]) Ein verlorenes Bild des Vincenzo

[106]) Von grosser Wirkung, doch von einfacherem Gepränge mag auch die Scuola des San Girolamo gewesen sein, von den Malern des grossen Saales Gian Bellin, Luigi Vivarini und Carpaccio geschmückt, deren Bilder jetzt zerstreut und verloren sind. Sie stellten Scenen aus der Legende des hl. Hieronymus dar, ähnlich wie im Kleinen in der Scuola degli Schiavoni von Carpaccio, dem einzigen unversehrten Raume dieser Art aus dem Quattrocento. Die Bilder der drei genannten Maler sind in ungnügenden Umrisszeichnungen bei Agincourt, Taf. 162, publicirt. Darnach gelang es mir, ein verdorbenes Bild in den Depots der Wiener Belvedere Galerie mit der Bestattung des hl. Hieronymus von Carpaccio zu identificiren: Eine Halle rückwärts durch zwei gothische Bogenfenster abgeschlossen, zwischen welchen ein Bild des Gekreuzigten mit Maria und Johannes. Von den Fenstern Aussicht auf eine Meeresbucht. Links an der Wand ein Altärchen mit rundem Abschlusse, auf der Tafel zwei byzantinische Heilige. Der todte Hieronymus, ausgestreckt nach rechts, in einer Vertiefung des Bodens. Die Mönche hinter ihm geordnet. Vortrefflich, wie auf den fast in gleicher Linie gestellten Köpfen der Mönche Licht und Schatten wechselt. Zu Häupten des Heiligen der einsegnende Priester mit violettem Pluviale, die Assistenz hinter ihm in Chorröcken. Am Ende rechts ein Theil der Säulenhalle des Kreuzganges mit Balkendecke in Perspective, von ihr Aussicht auf den Klosterhof, dessen gegenüberliegende Wand die hellbeleuchtete Kirche bildet. Von rechts ein Mönch, der zwischen den Bögen hervortritt, ein letzter am Rande läutet das Todtenglöcklein. Vor ihm gelagert der treue Löwe des Heiligen. Das Bild, von ergreifender Einfachheit und Schönheit in der Composition, wurde vielleicht ganz unnöthig von pietätsloser Hand fast vollständig übermalt. Die einzelnen intakt belassenen Stellen zeigen eine vortreffliche Erhaltung. Intact: der Löwe, das Rauchfass in der Hand eines Bruders, die durch Kaiserköpfe verzierten Messingleuchter am Altärchen, die Zinnleuchter mit den

Catena in der Kirche della carità, das die Abholung des Papstes aus der Kirche darstellte, war gewiss nicht ohne Zusammenhang mit der Darstellung desselben Gegenstandes im grossen Rathssaale. Was sollen wir aber zu Paris Bordone's Fischer sagen, der dem Dogen den gefundenen Ring überreicht? Scheint er nicht mit seinen reichen Perspectiven, Hallen und Treppen, mit dem Dogen auf dem Throne und den ehrwürdigen Räthen an seiner Seite, alle in den köstlichsten Festkleidern, mit dem demüthig nahenden Fischer auf den Thronesstufen, ein Kind jenes Bildes Luigi Vivarini's im grossen Rathssaale, auf dem Prinz Otto in Ehrfurcht dem Papste nahte, um seine Vermittelung bei dem Kaiser anzubieten, von dem alle hier hervorgehobenen Züge ebenfalls berichtet werden. Und was von dem berühmten Seesturme in der Akademie? Ja, es gibt wenige Bilder jener Zeit in Venedig, die man nicht aufzählen dürfte, wollte man von den grossen Einflüssen der Malerei im grossen Saale nach allen Seiten hin reden.

Wer die bisher angeführten Bilder im Gedächtniss hat, dürfte sich ein annähernd treues Bild von jener Ausmalung gestalten können. Doch würde es mehr den Arbeiten des Vivarini, des Gian Bellin und seiner Genossen entsprechen, als dem schweren Ernste des älteren Bruders. Aber auch über dessen Bilder belehrt uns ein erhaltener Cyclus. In der Scuola von S. Giov. Evangelista hatte Gentile und seine Genossen die wunderbare Wiedergewinnung eines gegen Ende des 14. Jahrhunderts bei einer Procession in einen Canal gefallenen Kreuzpartikels gemalt. Gedenken wir nur der beiden Hauptbilder des Meisters selbst. Auf dem einen bringt der Guardian Andrea Vendramin die über dem Wasser schwebende Reliquie aus dem Canal. Eine kunstreiche perspectivische Ansicht eines kleinen Canals mit den beiden

---

Kerzen am Boden neben dem Heiligen, an der Landschaft durch das erste Fenster links, der rechte Theil und die Luft, die Landschaft durch das zweite Fenster, der blaue Saum am Altartuche, die rechte Hand und der Aermel des Mönches gerade oberhalb der Hände des Heiligen, Stellen an den Händen des Heiligen selbst. Diese durch das ganze Bild zerstreuten, zum Theile ausgedehnten intakten Stellen von vorzüglichster Erhaltung, welche zumeist das ornamentale Detail betreffen, scheinen mir zu beweisen, dass die ganze Restauration nur aus blöder Lust an der Erhöhung des Effectes durch kräftigeres Hervorheben der Localfarben veranlasst wurde. Möge die Direction der k. k. Gemäldegalerie den Versuch machen, die überschmierten Stellen abdecken zu lassen, sie würde vielleicht eines der schönsten Bilder der Galerie retten können.

Das Bild wurde 1838 von Venedig nach Wien gebracht, die übrigen Bilder des Cyclus befinden sich vielleicht in den Depots der Akademie in Venedig. Es würde, scheint mir, die Mühe lohnen, dort nach einem Historienbilde Gian Bellin's zu suchen.

begrenzenden Häuserreihen. Die Brücke und die Fondamenti an den Seiten so voll von Menschen, »dass es wirklich ein Wunder ist«, wie Vasari bei den Bildern im Rathssaale sagt. Das Wasser voll Gondeln, und in den Menschenknäueln Einzelne und Gruppen als Porträts hervorragender Leute deutlich kennbar. Vorne rechts die Königin von Cypern mit ihren weiblichen Verwandten, wie jetzt richtig erkannt ist, alle im höchsten Schmucke, gerade wie im Rathssaale die zeitgenössischen Frauen in die Geschichte vergangener Zeit hineingesetzt.

Das zweite, die Procession mit dem Heiligthume über den Markusplatz. Rückwärts die Kirche, die Ecke des Dogenpalastes, der untere Theil des Campanile, wie es Vasari bei vielen Bildern im Rathssaale gesehen hat, und vorne endlich der lange Zug, der, ausgehend von der Porta della Carta, den Platz heraufkam, sich im rechten Winkel nach rechts wandte und seine volle Frontseite dem Beschauer bietet, während er sich, bei den alten Procuratien angelangt, wieder der Richtung der Kirche zuwendet, wo er schon an den aufgestellten Mönchsbrüderschaften vorbeikommt, während aus der Porta della Carta eben der Doge in Trionfo mit allen Würdenträgern der Republik geschritten ist. Hinter dem Zuge steht dicht gedrängt Kopf an Kopf das schaulustige Volk. Feine Damen und modische Jünglinge treiben sich auf dem Platze. Das Bild ist in drei Plänen geordnet, vorne die Procession, darüber die perspectivische Darstellung des Platzes mit den verkürzten Theilen des herankommenden und fortschreitenden Zuges sammt der anderen Staffage, auf dem dritten Plane endlich Markuskirche und Dogenpalast. Wir täuschen uns nicht, so haben auch Gentiles Bilder im Palaste ausgesehen, ebenso waren sie geordnet, mit ähnlichem Detail waren sie geschmückt.

Dass wir dabei nicht im Unrecht sind, lässt die Betrachtung des 12. Bildes, die bisher gespart wurde, erkennen. Der Theil der Aufschrift, der sich auf den Gegenstand des Bildes bezieht, lautet: »Papst Alexander fordert den Dogen und die Venetianer auf, mit 30 Dreiruderern, die auf öffentliche Kosten ausgerüstet wurden, von heiliger Liebe und Glauben getrieben, tapfer gegen den Feind zu gehen, und gibt dem erhabenen Dogen ein Schwert, ihm und seinen Nachfolgern als beständiges Vorzeichen der Gerechtigkeit. Den andern in den Kampf Ziehenden gibt er den Ablass«[107]. Dazu die Beschreibung Vasaris: »Man sieht den Papst in Pontificalkleidern stehen und dem Dogen den Segen geben, der bewaffnet mit vielen Soldaten hinter sich zum Auszug in den Krieg bereit erscheint, hinter dem Dogen eine lange Procession

---

[107]) Sansovino a. a. O. S. 128 b.

unzähliger Edelleute und auf demselben Bilde den Dogenpalast und S. Marco in perspectivischer Darstellung.«

Eine Zeichnung der Albertina (Niederländer Inventar Nr. 899) welche nebenstehende Tafel in verkleinerter Reproduction gibt, ist zur Vergleichung heranzuziehen. Ich glaube, sie als die Copie einer Skizze Gentile Bellinis zu dem besprochenen Gemälde nachweisen zu können: Von links her tritt der Papst in Pontificalkleidern, mit Mitra und Pluviale, dessen Zipfel Prälaten zurückgeschlagen halten. Geistliche und Chorknaben mit Leuchtern auf hohen Stangen hinter ihm. Feierlich überreicht er dem Dogen das Schwert, der ganz gerüstet, das Corno auf dem Haupte, vor ihm steht. Mit der Rechten greift er nach dem bedeutungsvollen Geschenke, die Linke legt er ergriffen auf die Brust. Neben und hinter ihm Soldaten in voller Rüstung, deren letzter sich dem folgenden Zuge von Signoren und hohen Würdenträgern (ihre Würden bezeugen die offenen Aermel) zuwendet. Sie kommen zu zweien und zu dreien feierlich herangeschritten und man kann noch gut bemerken, wie sich am Ende der Zug im rechten Winkel wendet. Wo Raum zwischen den Köpfen ist, sieht man das dicht gedrängte Volk neugierig herüberblicken. Im Hintergrunde rechts oben auf einem höheren Plane sind noch ein paar schwatzende Jünglinge erkennbar, wie auf der Procession mit dem Kreuzpartikel. Auch die Anordnung der anderen Personen mit den vielen individualisirten Porträtköpfen zeigt die grösste Verwandtschaft mit jenem Bilde. Nur die Andeutung des dritten Planes, auf dem der Dogenpalast und die Markuskirche in Perspective zu sehen waren, also die Piazzetta, auf der natürlich der Auszug zum Seekampfe vor sich geht, fehlt.

Die Zeichnung ist 35,8 Ctm. lang, 24 hoch, auf gelbem, wie es scheint orientalischem Baumwollpapier (nachher aufgeklebt) mit spitzem Röthel entworfen, mit Feder und Pinsel in Sepia ausgeführt. Die Partie von Papst und Doge rechts im vollen goldenen Lichte, der linke Theil durch geringe Beimischung von Deckfarbe getrübt. Die Sepia ist nicht rein verwendet, sondern durch Beimischung von rothen Tönen wird die mannigfaltigste Abstufung der Farben hervorgebracht, wovon unsere Reproduction natürlich keinen Begriff geben kann. Die vielen Brüche des Papieres sind auch in der Reproduction sichtbar, ebenso ein Wurmloch am Halse des Dogen. Kleine Abschürfungen auch sonst noch z. B. am Helme des Kriegers, der sich umwendet, eine andere über dem Haupte des zweiten Senators. Auch das Gesicht des Papstes ist abgerieben.

Die Zeichnung wird Rembrandt zugeschrieben, wie ich glaube, mit Recht. Eine eingehende Vergleichung der Feder- und Pinselführung liess keinen Unterschied mit anderen echten Zeichnungen gewahr

werden. Wenn sie bisher zuweilen angezweifelt wurde, so war das durch die befremdende Composition und Formengebung veranlasst. Durch die Erklärung, dass es eine Copie nach Gentile Bellini ist, schwindet das Absonderliche.

Rembrandt, ein leidenschaftlicher Sammler alter Kunstwerke, besonders italienischer, hat es nicht verschmäht, manche derselben zu copiren. Bekannt ist seine Zeichnung in der Albertina mit dem Porträt des Castiglione nach Raffael, gewiss nicht nach dem Bilde, sondern nach einer Handzeichnung des Meisters, sowie die Copien nach Mantegna's Verläumdung des Apelles im britischen Museum. Im Kupferstichcabinete zu Berlin befindet sich das Medaillon-Portrait des Andrea Doria von Genua, augenscheinlich nach einem italienischen Originale [108]). Eine andere Zeichnung der Albertina (Niederländer Inv. Nr. 880) zeigt die Anbetung des Kindes durch die Hirten nach einem italienischen Naturalisten. Es ist mir leider nicht gelungen, das Original aufzufinden. Auf der Radirung »die drei Könige« [109]) wurde die Benützung einer Schaumünze Pisanello's nachgewiesen [110]). Diesen Beispielen, denen bei einer Durchforschung von Rembrandt's Werken gewiss noch viele anzureihen wären, fügt sich unsere Zeichnung an.

Sie hat, wie ich glaube, den Beweis geliefert, dass wir bei der Suche nach Analogien auf der rechten Spur waren, und uns bei einer Restauration im Geiste jenes Cyclus von Bildern von ihnen wohl durften leiten lassen. Das zwölfte Bild können wir mit ihrer Hilfe in der Phantasie fast vollständig herstellen.

Was nun noch an der Fensterwand gemalt wurde, berührt unsere Untersuchung nicht weiter. Die Maler von Tizian bis Paolo und Tintoretto gehören einem anderen Kreise an, als dem, der uns jetzt beschäftigt. Ihre Hauptwirkungen liegen anderswo als in jenen Bildern. Wenn auch Tizians Schlacht viele Nachfolger gefunden hat, so fallen diese Wirkungen in eine Zeit, wo auch sie zu Grunde gegangen, nur in einer Reproduction durch den Stichel bekannt war.

Alle diese Bilder, die Reste der ersten Ausmalung und sämmtliche der zweiten, wurden durch den Brand im Jahre 1577 zerstört und nur vereinzelte Nachbildungen, deren Zahl sich die hier neu beigebrachten bescheiden anfügen, gewähren einen schwachen Schimmer verlorener Kunst und verlorenen Glanzes.

Wien, Juli 1882.

---

[108]) Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml. 1881, B. II, S. XXXXIV.

[109]) Bartsch 78.

[110]) Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml. II, S. 258.

Alberti-Studien.

Von **Hubert Janitschek.**

Vor mehr als acht Jahren begann ich, das Material für eine dem Stande unserer Disciplin entsprechende Biographie L. B. Alberti's zu sammeln. Ein vierjähriger Aufenthalt in Italien war fast ausschliesslich der mir gestellten Aufgabe gewidmet. Je eingehender aber meine Studien wurden, um so dürftiger, lückenhafter erschien mir mein Wissen über Alberti und seine Zeit. Vorarbeiten gab es nicht viel; Pozzetti's Elogio, Springer's ausgezeichneter Essay, in dessen Bildern aus der neueren Kunstgeschichte, J. Meyer's Artikel im Allgemeinen Künstlerlexikon boten die Summe dessen, was über Alberti's Leben und Schaffen gewusst wurde. In jüngster Zeit ist es anders geworden; Milanesi und Braghirolli brachten urkundliches Material an's Licht; Ch. Yriarte erläuterte die Umbaugeschichte von S. Francesco [1]; Cortesi stellte zum Zwecke einer Rettung von Pandolfini's Autorschaft des Governo della famiglia alle bisher als feststehend angenommenen Daten des Lebens Alberti's auf den Kopf. Dann erschien die ausführliche Biographie Alberti's von Girolamo Mancini — ein Buch, das völlig ungenügend den Künstler und Kunsttheoretiker behandelt, dagegen die litterarische Seite von Alberti's Thätigkeit mit Sorgfalt und Ausführlichkeit schildert — und endlich haben A. Neri und Scipione Scipioni die Debatte über das vermuthliche Geburtsjahr Alberti's neuerlich angeregt [2]. Alle

[1] Wesentlich Neues hat Yriarte für die Illustration von S. Francesco in Rimini nicht beigebracht; zum Mindesten steht das Gefundene zu der so hoch dramatisch geschilderten Forschungsreise in starkem Missverhältniss. Vgl. Gazette des Beaux-Arts, 21ère année 2 periode tom. XIX, pg. 19 u. 122 sequ., 444 sequ. und da besonders von pg. 454 an.

[2] G. Mancini: Vita di Leon Battista Alberti. Firenze, Sansoni, 1882. Virginio Cortesi: Il governo della famiglia di Agnolo Pandolfini. Studio Critico. Piacenza, 1881. Scipione Scipioni: Leon Battista Alberti e Agnolo Pandolfini. Lettere al Dottor Rodolfo Renier. Ancona, Morelli, 1882. A. Neri: La Nascita di Leon Battista Alberti im Giornale Ligustico Anno IX. Fascicolo V. (Mai 1882).

diese Arbeiten haben zwar das von mir bereits gesammelte Material nur sehr wenig bereichert, aber sie zwingen mich, die Untersuchung einzelner Fragen vor den Augen der Fachgenossen zu führen. Man pflegt solche Untersuchungen in Anmerkungen und Excurse zu verweisen; da ich aber vorhabe, ein für alle Gebildeten lesbares biographisches Denkmal des grossen Vorläufers Lionardo's zu schaffen, mein Buch also nicht mit allzugrossem Anmerkungsmaterial belasten will, so muss ich gegen meine Gewohnheit und wider meine Absicht einige geschichtskritische Studien der vollendeten Arbeit **voraussenden.**

I.

Ueber den Verfasser der Vita anonyma des L. B. Alberti.

Die fragmentarische Lebensskizze L. B. Alberti's, welche Muratori im XXV. Bande der Scriptores Rerum Italicarum publicirte, ist das Geistreichste und in der Charakterschilderung Interessanteste, was die Künstlergeschichte der Renaissance aufzuweisen hat. Wohl erfahren wir darin wenig über das Schaffen Alberti's, um so mehr über seine geistige Art, sein intimes Seelenleben. Wer war der Autor dieses Musterstückes geistvoller Biographik? Der Erste, der diese Frage aufwarf, war Anicio Bonucci, der fleissige Herausgeber der Opere Volgari Alberti's. Er beantwortete aber diese Frage schnell damit, dass er Alberti selbst als Verfasser nannte [3]). Man weiss es, dass Bonucci in Folge leidenschaftlicher Vorliebe für Alberti bald jeden kritischen Scharfblick verlor, überall Alberti's Feder vermuthete, so dass er ihm ja u. A. auch Boccaccio's Fiammetta zuzueignen geneigt war. Man brauchte die Sache demnach nicht allzu ernst zu nehmen. Es mochte genügen, was Palermo und Cortesi aus inneren Gründen gegen solche Zuweisung vorbrachten [4]). Ernster aber muss nun diese Frage in's Auge gefasst und ihre Lösung gesucht werden, nachdem auch Mancini sich für die Autorschaft Alberti's ausgesprochen hat, ohne freilich sich um Beweise für diese Annahme zu bekümmern [5]). Die Geschichte der Handschrift der Vita anonyma bietet keine Anhaltspunkte. Muratori publicirte sie zu gleicher Zeit mit dem Commentar De conjuratione Porcaria mit der Titelbemerkung: »Leonis Baptistae Alberti commentarius de conjuratione Porcaria, cui praemittitur vita ejusdem scriptoris nunc primum in lucem prodeunt ex codice manuscripto Abbatis Laurentii Mehus.« Mehus

---

[3]) Opere Volgari. (Firenze 1843) I, pg. LXXXIX.

[4]) Palermo in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Padre di famiglia, bes. pg. XXVII. Firenze 1872 und Cortesi a. O. pg. 29 fg.

[5]) Nonostante le osservazioni del Palermo e del Cortesi ancora io inclino a credere scritta dall' Alberti la vita anonima a. O. pg. 557.

sagt, er habe für die Publication der Vita anonyma eine Handschrift der Magliabecchiana, für die des Commentars einen von ihm selbst besessenen Codex benützt [6]). Was die letztere Angabe betrifft, so hat er sich einer kleinen Unwahrheit schuldig gemacht; die von ihm publicirte Abschrift war ihm von dem Canonicus Biscioni besorgt worden, welcher derselben die einzig alte Handschrift des Commentars, nämlich die des Palastes Roselli zu Grunde gelegt hatte. Da nun, wie ich später zeigen werde, derselbe Codex auch die Vita anonyma von gleicher Hand enthält, so könnte man vermuthen, dass Mehus auch hier sich von Biscioni bedienen liess. Doch die Entscheidung ist für die Untersuchung von keinem Belang, da die Abschrift der Magliabecchiana wahrscheinlich erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts angefertigt wurde und sie — so weit ich mir ein Urtheil bilden konnte — eine Copie der Handschrift im Palaste Roselli ist. Der Besitzer dieser letzteren Handschrift war zu Mehus Zeit Stefano de' Roselli [7]).

Ob Stefano de' Roselli, der Freund Biscioni's, Salvini's u. s. w. die Handschrift damals erst erworben, oder ob sie sich bereits länger im Besitze der Familie befand, vermag ich nicht zu sagen. Sicher ist nur, dass sie die einzige alte Abschrift ist, welche von der Vita anonyma existirt. Der Codex, welcher in der Bibliothek des Palastes Roselli die Nummer 212 führt, enthält: 1) De Commodis Litterarum atque incommodis (Schrift des 16. Jahrhunderts, I. Hälfte), 2) De ludis Rerum Mathematicarum (aus ungefähr derselben Zeit, aber von

---

[6]) »In codice Chartaceo Bibliothecae Publicae Magliabecchianae adservatur vita Leonis Baptistae Alberti ab anonymo scriptore, acephala illa quidem ed ad calceum mutila, quae me duce et auspice inter Rer. Ital. Script. in lucem prodiit, praefixa est Leonis Commentario de Conjur. Porcar. quem ex manuscripto domesticae Bibliothecae descripsi.« Mehus in Ambrosii Traversari Latinae Epistolae etc. pg. XCIII.

[7]) In einem Miscellaneencodex der Marucelliana in Florenz (A. 251 Bottari, Gori, Salvini: opuscoli diversi) findet sich folgende, ich glaube von Gori herrührende Notiz vor einer Abschrift des Commentars de Conjur. Porcaria: L'Ab. Mehus l'ebbe come me dal Can. Biscioni; il Mehus la mandò al Argelati che la publicò nel tomo ultimo Script. Rer. Ital. e cosi senza nominare il Can° Biscioni a se attribui tutto il merito.

Und die Schlussbemerkung:

»Ab originali satis antiquo et prout videtur eorum temporum praesentem epistolam transcripsi quod apud amicum meum Stephanum de Rosellis servatur et non satis correctum apparebat, sed scripturam mutare aut corrigere nolui, fideliter exemplari obediens.

Der Codex der Magliabecchiana trägt jetzt die Signatur IV. 48 und enthält ausser der Vita noch die ersten drei Bücher Della famiglia, einen Stammbaum der Alberti und das Sonett: Se io sto doglioso . . .

anderer Hand). Dann folgen die Porcaria conjuratio und die Vita anonyma (Ejusdem L. B. Alberti vita incerti authoris) und endlich der Dialog Cena familiaris (späte Abschrift vom Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts).

Der Commentar über die Verschwörung des Porcari und die Vita anonyma sind von gleicher Hand und die Schrift weist noch auf das Ende des 15. Jahrhunderts zurück. Zweierlei aber ergiebt die Prüfung des Codex: 1) dass die Abschriften erst spät gesammelt und zusammengeheftet wurden, wahrscheinlich erst von Stefano de' Roselli, dann 2) dass die Abschrift der Vita anonyma und der Conjuratio Porcaria zwar noch in das 15. Jahrhundert zurückversetzt werden kann, dass sie aber keinesfalls von Alberti's Hand herrührt, dessen Schriftcharakter wir aus vorhandenen Autographen in genügender Weise kennen. So ist es denn zweifellos, dass die älteste Handschrift, ihr Zustand, ihre Geschichte durch kein Anzeichen zu dem Schluss berechtigt, in der Vita anonyma ein Werk Alberti's zu sehen.

Es fragt sich nun, sind überhaupt Anhaltspunkte vorhanden, dass Alberti eine Autobiographie hinterlassen habe. Pozzetti schreibt in seinem Elogio: I mentovati Ricordi, per testimonianza di Filippo Valori ne' suoi termini di mezzo rilievo etc. si conservarono già presso di Giov. di Angelo degli Alberti, vescovo di Cortona e governatore di Camerino fin al cader del secolo XVI [8]).

Das wiederholt dann Bonucci in positiver Form:

D'altronde noi sappiamo ancora che L. Battista lasciava scritto de' Ricordi sulla sua Vita; e che sul finire del XVI secolo erano essi in mano del vescovo di Cortona e governatore di Camerino suo discendente [9]).

Filippo Valori also wird als der einzige Gewährsmann dafür citirt, dass Alberti autobiographische Denkwürdigkeiten hinterlassen habe. Das Buch, worin sich diese Aussage finden soll, führt den Titel: Termini di Mezzo Rilievo e d'intera Dottrina tra gl' Archi di Casa Valori in Firenze (In Firenze, appresso Crist. Marescotti 1604) und sein Inhalt giebt biographische Notizen jener Männer, mit deren Bildnissen die Fassade des Palastes Valori (jetzt Altoviti) im Borgo degli Albizzi in Florenz geschmückt ist.

Da heisst es nun auf Seite 9:

Il medesimo (Alberti) compose un Trattato dell' Economia che

---

[8]) L. B. Alberti Laudatus. Accedit: Memorie e documenti inediti per servire alla vita letteraria di L. B. Alberti. Florentiae 1789, sec. num. pg. 6.

[9]) Opere Vilgari I, pg. LXXXIX.

è in Casa a penna e per burla fece una Commedia in idioma latino antico per publicarla per lingua prisca, a farla credere a certi suoi compagni nello studio di Bologna quasi trovatasi di nuovo, e la burla s'appiccò; ma egli notò in un suo libretto, che era appresso il Vescovo Giovanni Alberti, la verità, il che non sapendo Paulo Manuzio stampò in Lucca come prisca essa Commedia, detta Philodoxios« etc. . . .

Wer nun mag aus dieser Stelle herauslesen, dass eine Selbstbiographie Alberti's im Hause des Giovanni Alberti sich befunden habe? Das »ma egli notò« etc. sagt denn doch nichts weiter, als dass in einem dem L. B. Alberti zu eigen gewesenem Codex sich eine Nachricht über die Autorschaft des Philodoxios sich befand.

Bei der Unbestimmtheit, mit der Valori das Buch bezeichnet (»un suo libretto«), wird es nicht kühn geschlossen sein, wenn ich sage, dass dies Buch aller Wahrscheinlichkeit nach eine Abschrift des Philodoxios selbst gewesen sei, begleitet von dem Commentar, den Alberti bei der Publication (1436 oder 1437) der Comödie vorausschickte. Der Commentar, mit welchem Alberti das dem Leonello Este gewidmete Exemplar begleitete, ist von Pozzetti und Bonucci publicirt worden; eine anders lautende Widmungsepistel enthält eine im Hause des Vittorino da Feltre gemachte Abschrift [10]. In dem Commentar dort, wie in der Widmungsepistel hier, bekennt sich Alberti als den wahren Autor der Comödie.

Will man aber der Aussage Valori's eine besonders liberale Deutung geben, so könnte man annehmen, Alberti habe in einem ihm gehörigen Buche die Notiz angebracht, dass er der Autor des Philodoxios sei. So hat er in einer ihm gehörigen Abschrift von Cicero's Brutus auf der letzten leeren Seite die Geburten einiger Glieder der Familie und die genaue Zeitangabe der Vollendung der drei Bücher über Malerei notirt [11]. Eine Deutung darüber hinaus lässt die Stelle in Valori's Buch nicht zu — und jede Berufung auf ihn als Zeuge, dass eine Autobiographie Alberti's existirt habe, entbehrt jeglichen Fundaments.

So bliebe denn einzig übrig, aus der Form und dem Inhalt der Vita anonyma Alberti als Autor nachzuweisen.

Wie die Vita uns heute vorliegt, ist sie scheinbar Fragment. »Omnibus in rebus, quae ingenuum et libere educatum deceant, ita fuit a pueritia instructus, ut inter primarios ætatis suæ adolescentes minime ultimus haberetur« — so beginnt sie. Es muss also schon von

[10]) Jetzt im Besitze der Wiener Hofbibliothek, Cod. 2509.
[11]) Cod. der Marciana in Venedig, Clas. XI. cod. 67 in 8°.

Alberti, dessen Name im ersten Satz gar nicht genannt wird, die Rede gewesen sein. — Sieht man aber genauer zu, so ergiebt sich keine Lücke in der Charakteristik. Positive Lebensdaten werden überhaupt nicht gegeben, es handelt sich für den Schreiber nur darum, ein Bild der geistigen Persönlichkeit zu entwerfen.

Das Fussleiden, das Alberti als 15-Jähriger bestand, die schwere Erkrankung während des Studiums in Bologna, werden nur angeführt, um die Charaktergrösse des Helden zu constatiren. So vermuthe ich, dass die ganze Vita anonyma ein Brieffragment sei; die vorhandene Handschrift copirte von da an das Document, wo die Charakteristik Alberti's, um die ein Freund den Schreiber angesucht haben mochte, beginnt. Und für die Briefform spricht dann auch die Form der Erzählung. Sie trägt den Charakter völliger Unmittelbarkeit, ohne Versuch, den Stoff zu ordnen, die einzelnen Daten zu gruppiren. Der erste Theil mit seiner Schilderung der Jugenderziehung und der Jugendarbeiten Alberti's ist wohl am geordnetsten; dann folgt eine bewundernde Schilderung seiner geistigen Art, Anführung von Aussprüchen, kurze Erwähnuug von Arbeiten, besonders aber Beschreibung der geheimnissvollen optischen Demonstrationen, dann wiederum Charakteristik, wiederum Citation berühmter Aussprüche, um dann abermals zur Schilderung grosser und geheimnissvoller Seiten seiner geistigen Natur zurückzukehren. Das Brieffragment hat aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Satze: »Gemmis, floribus . . . . . valetudinem rediit« geschlossen, wozu dann noch der Copist desselben eine weitere Sammlung von Aussprüchen, die man auf Alberti zurückführte, hinzufügte [12]).

Die Absicht des Biographen ging dahin, das Ungewöhnliche, ich möchte sagen Dämonische dieses Geistes hervorzuheben. Die Thätigkeit Alberti's als praktischer Architekt wird mit keinem Worte erwähnt, auch das wissenschaftliche Hauptwerk seines Lebens, die zehn Bücher über Architektur, werden nicht genannt. Seiner Beschäftigung mit der Malerei wird nur gedacht, um seine ungewöhnliche Gedächtnissstärke in gebührendes Licht zu setzen. Die ganze Art der Charakteristik zeigt, dass schon die Legende der wunderbaren Individualität sich bemächtigt hatte — eine Reihe mitgetheilter intimer Züge beweist nur, dass auch die nächste Umgebung Alberti's in der Auffassung seines Charakters unter dem Banne seines gewaltigen Geistes stand.

---

[12]) Auch ein Cod. der Laurenziana in Florenz enthält eine kurze Sammlung von Aussprüchen Alberti's (Plut. XC. sup. cod. 57) auf Fol. 88. Vorher Werke und Uebersetzungen des Lionardo Aretino; dann: Domini Baptistae de Alberti's militis aurati dicteria feliciter incipiunt. Dat. 7. Febr. 1486. Keines der mitgetheilten Dicta kommt in der Vita Anonyma vor.

Ich will nun nicht diesen Ton anstaunender Verehrung, der durch die Biographie geht, als wesentliches Zeugniss, dass Alberti der Autor nicht sein könne, anführen; gegen die Bemerkungen Mancini's und Bonucci's möchte ich aber doch zu bedenken geben, dass es etwas Anderes ist, der Gestalt einer Dichtung seine eigenen Züge sich selbst bewundernd zu leihen, und etwas Anderes, dies in einer Selbstbiographie zu thun [13]). Doch wie gesagt, das wäre noch kein Einwand, der unbedingt stichhaltig ist. Aber merkt man denn nicht, dass das in der Vita Vorgebrachte eine ganz ungleichmässige Kenntniss selbst der litterarischen Arbeiten Alberti's aufweist? — Dass unbedeutende Arbeiten Alberti's genannt, hervorragende gänzlich verschwiegen werden, so z. B.: De re aedificatoria, Momus, della tranquillita dell' Animo, Teogenio etc.? dass über andere der Autor sich ungenau unterrichtet zeigt, z. B. »scripsit libellos de Pictura«? — dass wie erwähnt, der umfangreichen Thätigkeit Alberti's als Architekt mit keinem Worte gedacht wird, dass der Biograph da, wo er von den Demonstrationen spricht, er ein ihm unlösbares Geheimniss anstaunt?

». . . et opera ex ipsa arte pingendi efficit inaudita, et spectatoribus incredibilia, quae quidem parva in capsa conclusa pusillum per foramen ostenderet« — und dann die Beschreibung der darin gesehenen Wunder!

Genügt aber das noch nicht, so liegt in einigen Sätzen selbst der unumstössliche Gegenbeweis gegen die Annahme, in der Vita es mit einer Autobiographie zu thun zu haben. Da wo von Alberti's Gabe der Prophezie die Rede ist, beruft sich der Schreiber ausdrücklich auf Freunde und Bekannte Alberti's als Quelle;

» . . . tum et pontificum fortunas, quæ ad annum usque duodecimum essent affuturæ prædixerat, multarumque reliquarum urbium, et principum motus ab illo fuisset enunciatos, amici et familiares sui memoriæ prodiderunt.«

Dann wo erwähnt wird, wie man seine Aussprüche sofortiger Aufzeichnung werth fand:

»Fuerunt qui ejus dicta, et seria et ridicula complurima colligerent, quæ quidem ille ex tempore, atque vestigio celerius ediderit ferme, quam præmeditarit. Ex multis pauca exempli gratia referemus.«

Nach Anführung solcher Stellen halte ich es kaum noch für nothwendig, auf Sätze hinzuweisen, welche durch die Form zeigen, dass es sich in der Erzählung um einen bereits Verstorbenen handelt. Z. B.: »Cantu per omnem ætatem usus est«, oder: »Vixit cum invidis et malevolentissimis tanta modestia« etc. . . .

---

[13]) Bonucci, Opere volgari I, pg. CIX. Mancini a. O. pg. 557.

Wenn so unwiderleglich die Vita selbst darthut, dass sie keine Autobiographie ist, so könnte man höchstens noch die Vermuthung aufstellen, sie sei auf Grund einer Selbstbiographie abgefasst worden; für die Annahme einer solchen Hypothese mangelte aber jedes äussere Fundament und die Vita selbst spricht dagegen, erstens durch die Ungleichmässigkeit der Schilderung, und dann durch ihre Form, welche klar zeigt, dass sie der unmittelbare Erguss eines Bewunderers des Genius des Alberti ist.

Die Zeit der Abfassung der Vita anonyma ist nicht zweifelhaft. Sie entstand noch im 15. Jahrhundert. Doch aber schon nach dem Tode Alberti's. Die Stellen, die ich anführte, weisen darauf hin. Der Verfasser dürfte in dem Kreise jüngerer Bekannter oder Freunde Alberti's zu suchen sein — oder er hat doch zum Mindesten nach den Mittheilungen von Verwandten oder intimen Freunden Alberti's berichtet.

Nach einem Autor will ich nicht rathen; Girolamo Massaini spricht in einem Briefe an Roberto Pucci den Vorsatz aus, über Alberti ausführlich zu schreiben:

»Sed de hoc tanto viro mihi alias longiori sermone scribere in animo est, et si delituit hactenus, pro virili mea fatis contraria fata rependam« [14]).

Gegen seine Autorschaft aber spricht, dass er sich bereits in dem angeführten Briefe zum Mindesten über die litterarische Thätigkeit Alberti's (»novus hic Socrates« wie er ihn nennt) besser unterrichtet zeigt, als der Verfasser der Vita anonyma. Dagegen macht heute die Vita anonyma auf den Leser noch den gleichen Eindruck, wie ihn der Bericht eines Freundes Alberti's auf Massaini machte, den er in dem Briefe an Roberto Pucci erwähnt:

Refert mihi non numquam amicus quidam, qui Baptistæ perquam familiaris semper vixit, plura de illo, quæ dum audio, admirabilitate percitus stupeo magis, quam laudare possim. Quanta fuerit continentia quanta corporis castimonia, quanta in omnibus rebus vitæ integritate! — Doch Vermuthungen gehören nicht in das Gebiet der Quellenkritik. Massaini's Brief aber zeigt zum Mindesten, in welchem Kreise der Verfasser der Vita anonyma zu suchen sei.

Ist so die Hypothese, in der Vita anonyma des Alberti **eine** Selbstbiographie zu sehen, hoffentlich endgiltig abgewiesen, die Zeit und

---

[14]) Der Brief ist vorausgeschickt der von Massaini besorgten Ausgabe einiger Werke Alberti's (De Commodis Litterarum atque incommodis, De Jure, Trivia, Canis, Apologhi, ohne Zeit und Ort des Druckes, nach Mazzuchelli, Florenz, 1499). Der Brief an Roberto Pucci findet sich auch abgedruckt Bonucci a. O. pg. CCXXXV sequ.

der Kreis auch angedeutet, wo sie entstanden, so ergiebt sich als praktisches Resultat, dass wir in der Vita anonyma zwar eine Quelle vornehmen Ranges besitzen, doch aber keine solche, deren einzelne Angaben in jedem Falle ausserhalb jeder kritischen Discussion stehen. —

II.

Das Geburtsjahr L. B. Alberti's.

Seit dem Erscheinen von Pozzetti's Schrift: L. B. Alberti laudatus wurde das Geburtsdatum Alberti's ziemlich allgemein auf das Jahr 1404 angesetzt [15]). Was die Geburtsstadt betrifft, so schwankt man zwischen Genua, Venedig und Padua. Pozzetti gründete seine Angabe vornehmlich auf eine Notiz, die der Abbate Pier Antonio Serassi in einem der Bibliothek der Franciscaner in Urbino gehörigen Exemplar der florentinischen ersten Ausgabe von Alberti's De re aedificatoria (bei Nicolaus Laurentii Alamani 1485) gefunden und in den Memorie per le belle arti (Tom. IV. Anno 1788, pg. 20) publicirt hatte. Auf dem inneren Deckel jenes Exemplars stand geschrieben: Autor hujus Architecturæ D. Leo Baptista de Albertis natus est Januæ Anno Cristianæ Salutis 1404 (sc. stil. comm.) hora prandii usu mercatorum die 18 Februarii. Pozzetti nahm das Datum — wie gesagt — an, nur bezeichnete er Venedig und nicht Genua als Geburtsstadt. Spotorno acceptirte beide Angaben der Notiz Serassi's [16]). Passerini liess das Datum 1404 unangefochten, erklärte sich aber wieder für Venedig als Geburtsstadt; er war dann der Erste, der L. B. Alberti illegitim geboren sein liess, ohne jedoch einen Beweis für die Illegitimität beizubringen [17]). In der genealogischen Tabelle führte er dann Margherita Benini als Gattin Lorenzo's an.

Mancini hat sich der Angabe Pozzetti's angeschlossen (nur schreibt er irrthümlich 14. Februar statt 18.), doch ist er geneigt, Genua statt Venedig als Geburtsstadt gelten zu lassen. Cortesi dagegen suchte —

---

[15]) Vor dem Erscheinen von Pozzetti's Schrift herrschte grosse Verschiedenheit in den Angaben des Geburtsjahrs. Bocchi setzte es in das 15. Jahrhundert, liess es aber unbestimmt (anno MCCCC .... Elogia, Florentiae 1609). Manni: 1398 (De flor. inv. Ferrar. 1731 pg. 68). Bandini: 1393—1401 (Odepoerico di Casentino Cod. Ms. 19, tom. X. der Sammlung Bandini in der Marucelliana in Florenz). Mehus: 1416 (Cod. Ms. der Marucelliana B. VII, 34). Tiraboschi: 1414 (Storia della Lett. Ital. Venezia 1796, tom. VI, pg. 383).

[16]) Storia Letteraria della Liguria. Genova 1824—1858, vol. II, pg. 168.

[17]) Nacque in Venezia illegitimo 1404. Gli Alberti di Firenze. Genealogia, Storia e Documenti. Firenze 1869, I, pg. 132. Für Venedig tritt auch Milanesi ein. Ed. Vasari II, 537 n.

in der bereits angeführten Schrift — wiederum die Angabe Tiraboschi's, also 1414, zu rehabilitiren und zuletzt haben mit scheinbar ganz plausiblen Gründen Scipioni 1407 und Neri 1408 als wahrscheinlichstes Geburtsdatum nachzuweisen unternommen [18]). Alle drei haben erklärt, dass die von einem Anonymus beiläufig gemachte Notiz nicht bindend sein könne, 1404 als Geburtsjahr unumstösslich festzuhalten, wenn andere Daten gegen diese Angabe sprechen.

Cortesi ist leicht widerlegt mit den Worten Alberti's selbst: »Mortuo Laurentio Alberto patre meo, cum ipse apud Bononiam juri pontificio operam darem . . .« Da aber Lorenzo Alberti am 28. Mai 1421 starb, so hätte Leone Battista bereits im 7. Lebensjahre an der Universität Bologna die Rechte studirt [19])! —

Ernster ist die Beweisführung Scipioni's; er beruft sich aut Alberti's Angaben selbst. Im Commentar zum Philodoxios heisst es:

»Itaque nostra, ut docui, fabula materiam habeat non inelegantem, neque quam ab adulescenti, non majori annis XX editam, quispiam doctus minime invidus despiciat [20]).« . . .

»Denoque annos decem vagata est (sc. fabula), quoad e studiis pontificiis aureo anulo et flamine Donatus, excessi. Cum autem ad hæc studia philosophiæ rediissem, hæc fabula eliminatior et honestior, mea emendatione, facta, quod eam quasi post liminio, recuperarim, invidia effecit, ut minus placeat.«

Der Commentar ist von einem Dedicationsschreiben Alberti's an Lionello d'Este und von einem Empfehlungsschreiben Poggio's begleitet. Der Brief Poggio's ist datirt:

Bononia die XII Octobris [21]).

[18]) Scipioni im Preludio Anno VI. n. 5, p. 48 und dann in der bereits angeführten Schrift: L. B. Alberti e Agnolo Pandolfini. Neri in dem schon citirten Aufsatz des Giornale Ligustico.

[19]) Bonucci a. O. I, pg. CXXIII. Die Grabschrift des Lorenzo Alberti bei Gonzati, La Basilica di S. Antonio di Padova, tom. II, pg. 116. Mit diesem Datum ist auch Voigt's Vermuthung, Alberti sei wahrscheinlich 1417 geboren (Wiederbelebung des classischen Alterthums, 2. Aufl., 1880, I, S. 373) als falsch abgewiesen.

[20]) Aehnlich im Prolog der Wiener Handschrift: »Non quidem cupio non peto in laudem trahi, quod hac vigesima annorum meorum aetate hanc ineptam scripserim fabulam . . .«

[21]) Der Brief Poggio's Specil. Rom, tom. X, pg. 273. Desgl. mit Alberti's Brief und Commentar bei Pozzetti a. O. und Bonucci a. O. I, pg. CXX sequ. Der Commentar wurde wohl erst später von Alberti dem Werke hinzugefügt, da er bereits sich darin beklagt, dass das umgearbeitete Werk — seit der wahre Name des Autors bekannt, mehr Neider und Verkleinerer als Bewunderer finde: Et quam omnes, etsi obscenam et incomptam, cupiebant, eam nunc pauci sunt, qui non vituperent. A. O.

Wir wissen, dass die Curie Eugen's IV., an der Poggio und Alberti sich befanden, vom 18. April 1436 an in Bologna verweilte, dass aber bereits im October 1437 die Verlegung des Concils nach Ferrara decretirt wurde.

Nun rechnet Scipioni so: die Widmung fällt 1437 — die Umarbeitung des Philodoxios war also da vollendet; zehn Jahre vorher wurde er geschrieben — also 1427 —, damals war Alberti 20 Jahre alt, also wurde er 1407 geboren. Dem entgegen weise ich auf den Wortlaut des Commentars. Er besagt, dass zehn Jahre nach der ersten Abfassung Alberti wieder zu litterarischen Studien zurückkehrte, dass er zu dieser Zeit dann auch mit der gründlichen Umarbeitung des Philodoxios begann. Da aber ein gut Ding Weile braucht, so kann unmöglich Beginn und Vollendung der Umarbeitung in einen Zeitpunkt zusammenfallen. Und dazu mache ich noch folgende Bemerkung: Im Jahre 1435 erfolgte die Abfassung von De Pictura und in den ersten Monaten des Jahres 1434 war aller Wahrscheinlichkeit nach der erste Entwurf der drei ersten Bücher de famiglia entstanden — so dass also die Umarbeitung des Philodoxios von schöpferischer Thätigkeit begleitet war. Ferner ist der Brief Poggio's aller Wahrscheinlichkeit nach schon 1436 geschrieben worden, da wie bemerkt im October 1437 die Verlegung des Concils von Bologna nach Ferrara beschlossen war, also in nächster Zeit Gelegenheit sich bot, das Werk dem Lionello persönlich zu übergeben. So läge denn zwischen dem Beginne der Umarbeitung und der Herausgabe des Philodoxios ein Zeitraum von zwei Jahren, falls man das Geburtsdatum 1404 festhielte — das erscheint mir verständiger gerechnet als bei Annahme von 1407.

Also die Angaben Alberti's im Commentar widersprechen nicht der Angabe des Anonymus im genannten Exemplar von De re aedificatoria [22].

---

[22]) Einen zweiten möglichen Einwand, angenommen von der Datirung eines Werkes Alberti's, möchte ich gleich vorwegs beseitigen. In der Vita anonyma heisst es: »Scripsit praeterea et affinium suorum gratia, ut linguae latinae ignaris prodesset, patrio sermone annum ante trigesimum aetatis suae etruscos libros primum secundum ac tertium de Familia, quos Romae die nonagesimo, quam inchoarat, absolvit; sed ineliminatos et asperos, neque usquequaque etruscos.« Und später: »Vicit tamen indignationem officio, et post annos tres, quam primos **ediderat** (sc. libros de familia) quartum librum ingratis protulit.« Nun ist es sicher, dass das IV. Buch der Schrift de familia für den litterarischen Wettkampf bestimmt war, der am 22 October 1441 in Florenz stattfand. Eine aus dem 15. Jahrhundert herrührende Abschrift des IV. Buches in der Vaticana (Cod. Ottob. 1481) enthält folgende Bemerkung: Versi di Leon Bapt. Alberti recitati nel primo certame coronario anno Xpi MCCCCXXXXI. diē quando e' donò questo quarto libro de famiglia

Neri fusst in der Hauptsache auf der Argumentation Scipioni's — nur ist er geneigt, das Geburtsdatum noch um ein weiteres Jahr nach vorwärts zu rücken — also auf 1408 — und er glaubt einen neuen mittelbaren Beweis für diese Datirung beibringen zu können.

Staglieno hatte bereits im Jahre 1878 in einer im Giornale Ligustico publicirten Studie: Le Donne nell' antica società Genovese (von S. 275 jenes Jahrgangs an) ein Document citirt, aus dem hervorging, dass Lorenzo Alberti im Mai 1408 in Genua geheirathet habe. Es war ein Erlass des Stadtcapitains, welcher während der Hochzeitstage des Lorenzo Alberti (20., 21. und 22. Mai) die Luxusgesetze aufhob und gestattete, dass während dieser Tage die Banken geschlossen bleiben dürften. Neri gab einen umfangreichen Auszug aus diesem Document und baute dann darauf die Hypothese, dass Lorenzo Alberti, nachdem wahrscheinlich Battista Anfang 1408 geboren worden sei, diese Geburt durch seine rechtliche Eheschliessung baldmöglichst zur legitimen habe machen wollen [23].

Das Document nennt nicht Lorenzo's Braut, aber Neri folgt Passerini's Angabe, nach welcher sie Margherita Benini geheissen habe.

Neri schliesst richtig. Pier Antonio dall' Ancisa notirt in seinem nach amtlichen Quellen abgefassten Werk: Familie florentine die Ehe auf das Jahr 1409.

1409. Lorenzo di messer Benedetto delli
Alberti — gab[a] CC 201
Margh[a] di messer Piero Benini [24]).

al Se. e po. fiorentino. Da die ersten drei Bücher früher publicirt wurden, so ergibt sich dafür das Jahr 1438. Man könnte nun des Geburtsdatum 1407 oder 1408 zu Liebe diese Zeit zugleich als Zeit der Entstehung der drei ersten Bücher fixiren. Eine solche Hypothese scheiterte aber an folgendem: Der Anonymus betont, dass die drei ersten Bücher im Laufe von 90 Tagen in Rom geschrieben wurden. Da aber Alberti bei der Curie Eugen's attachirt war, so war er auch mit derselben von 1434 (4. Juni an) bis 1443 von Rom ferne. Wohl aber befand er sich 1433 und 1434 (eben bis Juni) in Rom, was durch ein Empfehlungsschreiben der florentinischen Signoria an den Cardinal von S. Clemente ausser allen Zweifel gesetzt ist (Archivio Centr. di Stato in Florenz. Lettere missive dal 1429—1437, a carte 77 verso). Und dies Datum stimmt dann wieder genau mit dem Geburtsjahr 1404. Die erste Abfassung — in einem so schlechten Volgare, dass es kaum den Namen toscanisch verdient — blieb dann längere Zeit liegen und erst nachdem Alberti nach längerem Aufenthalt in Toscana seine Ausdrucksweise gebessert — wurde an die Umarbeitung gegangen und die umgearbeiteten drei ersten Bücher ca. 1438 publicirt.

[23]) Ich publicire das interessante Document am Schlusse der Studie vollinhaltlich.

[24]) Archivio Centrale di Stato in Florenz. GG. fol. 32. Die Ehe scheint in Florenz erst einige Monate nach ihrem Abschluss registrirt worden zu sein.

Margherita gehörte der Familie der Benini Formichi an — eine Familie, die vor und nach der Herrschaft der Albizzi zu den angesehensten in Florenz zählte. Piero Benini gehörte 1380 zu den Prioren, Margherita's Bruder Michele bekleidete diese Würde 1446 und 1451 [25]).

Ich enthalte mich, auf die Collision hinzuweisen, in welche das Geburtsdatum 1408 mit einzelnen bereits angeführten feststehenden Daten aus Alberti's Leben gerathen müsste — ich möchte der Vermuthung Neri's von der »Sanirung der Illegitimität« nur das Bedenken entgegenstellen: Welche Gründe sollen die Glieder zweier zwar exilirten, aber beide in Wohlhabenheit lebender und hochangesehener Familien von Florenz bestimmt haben, einen nicht sanctionirten Bund abzuschliessen? und dann: ist es denkbar, dass die Glieder solcher Familien die Umwandlung eines mehrjährigen Concubinats in eine legitime Ehe mit eclatantem Pomp begehen würden? — Bei aller Liberalität, welche jene Zeit in Beurtheilung von Fragen socialer Sittlichkeit besass, mangeln dafür doch alle Analogien.

Wenn nun die hypothetische Bestimmung die Geburt Alberti's auf 1407 oder 1408 einer eingehenden Kritik nicht Stand hält, wenn diese immer wieder auf 1404 zurückweisen, so fragt es sich schliesslich noch, ob denn die Aussage des Anonymus im Exemplar von De re aedificatoria isolirt steht [26]). Schon Pozzetti macht beiläufig die Bemerkung, dass mit jener Ausgabe Carlo Strozzi und der Can. Salvini übereinstimmten. Scipioni kannte Salvini's Angaben — mindestens die Eine — aber er verdächtigte sie, indem er behauptete, Salvini sei unsicher, er gebe einmal den 19. Februar 1404, ein anderes Mal den 15. Februar 1408 als Geburtsdatum an.

Ich muss dem widersprechen. In der Materialsammlung Salvini's für seinen Katalog und seine Vite der Canoniker von Florenz, die aller Wahrscheinlichkeit auf den Urkunden-Excerpten des Carlo Strozzi beruhen (ich fand Hinweise auf Carlo Strozzi) heisst es:

Messer Battista di Lorenzo del Cav. Benedetto degli Alberti Doct. in Decret. Scritt. e Abbrev. delle lettere Apost. Abate di S. Savino di

---

[25]) Ebenda. Il Priorista III, fol. 529.

[26]) Um so mehr könnte die Notiz angefochten werden, als das betreffende Exemplar von De re aedificatoria in Verstoss gerathen ist. Das Kloster wurde bereits in napoleonischer Zeit aufgehoben. Die Bücherei soll theilweise nach Bologna, theilweise nach Rom gekommen sein. Weder in Urbino noch in Bologna oder Rom konnte ich auf eine Spur jenes Exemplars kommen.

Pisa, Priore di S. Martino a Gangalandi e Piovano del Borgo a S. Lorenzo, archit. e lett. fam. 19. Febr. 1403 (sc. stil. fiorent.) [27].

In seinen handschriftlich vorhandenen Vite de' nostri Canonici lesen wir:

Venne egli alla luce l'anno 1403 il di 19 di febbrajo (sc. stil. fiorent.) et fu sua madre Margherita del Cav. Piero di Bindo Benini Formichi, per la quale egli era cugino di Messer Giuliano de' Bicci nostro canonico ed arcivescovo di Pisa [28].

Ich vermag nun nicht mehr das Originaldocument, aus welchem Salvini eventuell Carlo Strozzi ihr Excerpt schöpften, nachzuweisen, aber die Genauigkeit der Angabe zeigt genügend, dass ein solches dem Einen oder Andern oder Beiden noch vorlag. Wollte man aber noch daran zweifeln, so tritt zur Erhärtung der Autorität hinzu, dass Salvini's Niederschrift der Vite de' Canonici um fast ein halbes Jahrhundert dem Bekanntwerden jener Notiz in dem Buche des urbinatischen Klosters vorausging. Die Differenz, die in den Angaben herrscht — bei Salvini der 19. Febr., in der anonymen Notiz der 18. Febr. — ist nur im Stande, die von Serassi publicirte Notiz noch unverdächtiger erscheinen zu lassen (um einen Tag sich zu irren, war ja auch bei guter Information möglich). Die Angabe des Geburtsortes Alberti's (der Salvini unbekannt geblieben war) von Seite der Notiz, hat durch das genuesische Document nun gleichfalls Bestätigung erhalten. In Venedig ist Lorenzo Alberti erst 1414 nachweisbar, zu welcher Zeit er der dortigen Bank der Alberti vorstand [29]. In Genua aber muss er 1408 bereits seit Langem sesshaft gewesen sein, da ihm von der Regierung so aussergewöhnliche Zugeständnisse gemacht wurden. — So wird denn, wie ich meine, der kritische Kopf am 19. Februar 1404 als Geburtsdatum und Genua als Geburtsstadt nicht mehr rütteln dürfen. Was aber die von Salvini nicht erwähnte und von Mancini angezweifelte Illegitimität betrifft, so scheint dieselbe dadurch gesichert zu sein, dass Pier Antonio d'Ancisa, der aus amtlichen Quellen schöpfte, eine zweite

---

[27]) Biblioteca Marucelliana in Florenz, Cod. A. 144. Scipioni, der diesen Codex citirt, las merkwürdiger Weise 15. Februar (a. O. pg. 6, n.)

[28]) Archiv der Canoniker in Florenz, tom. sec. dall' anno 1400–1500. Die Liebenswürdigkeit des florentinischen Domcapitels gestattete es mir, die Handschrift, die seit Pozzetti von Niemandem eingesehen wurde, zu studieren. Dass Salvini als Mutter Battista's Margherita nennt, lag wohl darin, dass er das genaue Vermählungsdatum Lorenzo's nicht kannte — oder er wollte die Illegitimität des geistigen Würdenträgers verschweigen. Der gedruckte Catalogo Cronologico de' Canonici (Firenze 1782) welcher ein Geburtsdatum überhaupt nicht angiebt, ist postum und wahrscheinlich nur nach Papieren Salvini's.

[29]) Alberti Della famiglia, lib. IV. ed. Bonucci a. O. I, pg. 400.

Ehe Lorenzo's nicht anzugeben weiss — und dass Alberti — so oft und pietätvoll er von seinem Vater spricht, seiner Mutter nie erwähnt [30]).

Diese Illegitimität bietet dann die beste Erklärung der Kämpfe, die Battista und sein Bruder Carlo um ihr Erbe mit ihren Anverwandten zu bestehen hatten.

Ich theile nun hier das Lorenzo Alberti betreffende Document vollinhaltlich mit.

Cod. Diversorum Cancellariæ, anni 1408. X. 936, fol. 60 verso.

MCCCCVIII die XV may.

Pro solempnibus nuciis fiendis, et contra collectorem cabelle perlarum et vestium.

Spectabilis et egregius miles dominus Ugo Choleti locumtenens illustris domini domini regii januensium gubernatoris, et Consilium Antianorum. Ad magnificentiam presentis felicis status regii et civitatis Janue civiumque decorem cedere cognoscentur que infrascriptam concessionem pro parte plurium postulatam ab ipsis munifice et de gratia largiendam debere impendi pro tribus saltem diebus subscriptis firmiter statuatur. Providerunt et decreverunt statuendum quod diebus dominica XX[a] mensis presentis, et lune XXI[a] et martis XXII[a] dicti mensis presentis, quibus fieri debent nucie et festiva tripudia sponse nobilis viri Laurencii de Albertis de Florentia, liceat et licitum sit dominabus differre portare et habere quascumque perllas veraces voluerint; ipsisque dominabus et etiam viris et juvenibus januensibus induere habere et portare vestes quorumcumque pannorum de septa quorumcumque collorum et cuiuscumque qualitatis. Absque eo quod teneantur vel cogi possint ad solucionem alicuius cabelle vel cabellarum pro dictis perllis vel indumentis de septa solvendarum, quantum videlicet pro dictis tribus diebus continuis et quolibet eorum tantum. Ita quod ad alia tempora aliqua precedentia vel secutura presens concessio minime se extendat.

Voluerunt etiam prefati spectabilis dominus locumtenens et Consilium dictis sponso et sponse presentibus concedentes, quod possint eisque liceat facere claudi per opportunas barrerias trabum et lignorum buccas carrubeorum quibus habetur ingressus in platheam Bancorum, in qua ordinatum est fieri solacia festiva tripudiorum et aliorum jocorum; et sic clausas et barratas tenere dictis diebus tribus continuis; dummodo postea ad statum pristinum expensis dicti sponsi, vel alterius

---

[30]) Eine indirecte Anspielung will man in einigen Worten von Alberti's Canis finden.

pro eo, ut convenit redducantur. Per quos dies tres concesserunt etiam et concedunt dicti dominus Locumtenens et Consilium bancherios Janue posse desistere a tenendo bancha eorum, ordine aliquo disponente aliter non obstante [81]).

[81]) Ich danke die genaue Abschrift des Documents der Liebenswürdigkeit des cav. Belgrano, Directors des Staats-Archivs S. Giorgio in Genua. Bei meinen Nachforschungen dort im Frühling 1879 hat er mir mit Rath und That beigestanden. Auch noch später bemühte er sich in meiner Angelegenheit. — Leider musste er mir schreiben:

Mantenendo la promessa fatta Le, ho consultato le Pandette Richeriane mss. di questo Archivio di Stato, le quali contengono il sommario della maggior parte degli atti notarili dal secolo XII ai principi del XVI; e sono dispiacente di dover Le riferire che nessun documento è ivi accennato, cui mi sia fatta menzione di Lorenzo Alberti o degli Alberti.

Das Manuscript von Paul Behaim's Kupferstichkatalog im Berliner Museum.

Von **J. E. Wessely.**

Wie wir von vielen Fürsten und reichen Privatpersonen wissen, dass sie Gemälde berühmter Meister, allerlei Curiositäten, Werke der Goldschmiede und Edelsteine sammelten und in diesen Sammlungen ihre Freude und die Befriedigung ihres Ehrgeizes fanden, so wurden auch bald nach Erfindung der Kupferstichkunst die Werke derselben mit gleichem Eifer gesammelt. Diese um so mehr, als sie keine so hohen Anforderungen an den Säckel machten; auch in Bücher eingeklebt, keine weiten Räume beanspruchten. Dürer's Werke insbesondere erfreuten sich frühzeitig der Aufmerksamkeit sammelnder Kunstfreunde. In Nürnberg zunächst, dem Wohnsitze Dürer's und vieler anderer guter Künstler, mögen sich im 16. Jahrhunderte sehr viele Kunstblätter der einheimischen Künstler im Besitze der Familien befunden haben. Kam dann eine lebhafte Kunstliebe hinzu, so reizte der vorhandene Besitz, als tüchtiger Grundstock, zu weiterem Sammeln und zur Vermehrung des Vorhandenen von selbst. Zu den angesehenen Patrizierfamilien Nürnbergs gehörte die der Behaim's, die ursprünglich wahrscheinlich von Böhmen eingewandert war. Dieser Familie entsprosste der berühmte Reisende Martin Behaim (um 1450 geboren, 1506 gestorben), der den ersten Erdglobus verfertigt hat und den Columbus zur Fahrt nach Westen aufmunterte. Es werden mehrere Glieder dieser Familie genannt, doch ist die Art der Verwandtschaft unter den Einzelnen noch nicht genau fixirt. Auch Dürer war mit der Familie befreundet und zeichnete dem Rathsherrn Michel Behaim (1459—1511) das Wappen desselben auf den Holzstock. Ob die drei Paul Behaim auch zu dieser Familie gehörten, ist nicht klar. Paul Behaim I. lebte 1519—1568, P. B. II. 1557—1621, war Senator, endlich Paul B. III. 1592—1637, des letzteren Sohn, war Zoll- und Waagemeister. Dass Letzterer auch die Kunst liebte und mit grossem Eifer Kupferstiche der besten Künstler sammelte, erfahren wir durch den eigenhändig geschriebenen Katalog seiner Kupferstichsammlung, die wohl heuzutage zu einer der reichsten an alten Stichen zählen würde.

Die Sammlung selbst ist längst zerstreut, so manches bewunderte Blatt in öffentlichen Sammlungen mag ihr entstammen, wenn man auch beim

Abgang jedes Stempels nicht diese Provenienz beweisen kann und so manches auch mag in den Unbilden der Zeit, durch Feuer, Unverstand, zu Grunde gegangen sein. Nur der Katalog der Sammlung steht wie ein Grabmonument da und gibt Zeugniss von der Kunstliebe ihres einstigen Besitzers. Ein Wunder, dass er sich überhaupt erhielt! Der Titel desselben lautet: »Verzeichniss allerley Kunst von alten Niederlendischen, Teutschen, Italienischen, Franzosischen vnnd andern gueten Meistern, in Kupfer vnnd holtz an tag gegeben, collegirt vnnd zusammengebracht durch Paulus Behaim juniorem 1618. 9. Decembris«.

Gegenwärtig ist der Katalog im Besitze des Berliner Kupferstich-Cabinetts, in welches er mit den Kunstschätzen von Nagler's kam. Wie Letzterer in dessen Besitz gelangte, ist mir unbekannt.

Ein Kupferstich-Katalog aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, verfasst von einem Kunstliebhaber, wird für die Kunstgeschichte immerhin ein besonderes Interesse haben. Es dürfte darum gerade im Repertorium für Kunstwissenschaft eine Besprechung desselben am Orte sein.

Das Verzeichniss ist ohne alle Ordnung zusammengestellt, weder das chronologische noch das alphabetische Moment zur Richtschnur genommen. Der Verfasser hat nur insofern eine Eintheilung getroffen, als er in der ersten Hälfte seines Katalogs die älteren (also verstorbenen), in der zweiten die neueren, zeitgenössischen Künstler nach Bequemlichkeit und Bedürfniss eintrug. Wo er einzelne Meister in der Folge bedeutend vermehrte, war er beim Mangel an Raum am entsprechenden Orte gezwungen, die Fortsetzung der Blätter eines Meisters an späterer, Raum gewährender Stelle einzuschieben. Dass der Katalog in verschiedenen Zeitperioden entstanden ist — entsprechend der Vermehrung der Sammlung — ersieht man aus der ungleichen Schreibweise und Farbe der Tinte.

Eines aber können wir aus der Anlage des Manuscripts mit voller Sicherheit schliessen: Für Dürer's Werke hatte der Verfasser eine ganz besondere Affection. Nicht allein hat er diesen Meister primo loco gesetzt, nicht allein besass er dessen Werke in grosser Reichhaltigkeit, er hatte dem Verzeichnisse seiner Blätter noch ein zweites hinzugefügt (Seite 177). Dieses ist nach der Aufschrift von Julius Airer verfasst und hat den Zweck, Alles »was Albrecht Durrer in Kupfer und holtz ausgehen lassen« anzugeben.

Wir sind gewiss Behaim zum grossen Dank verpflichtet, dass er uns dieses Verzeichniss, in dem wir den Ahnherrn des Peintre-Graveur von Bartsch begrüssen, in seinem Katalog erhalten hat.

Wir wollen auch, bevor wir die Kunstschätze Behaim's und ihre Beschreibung durchmustern, uns früher mit Airer's Verzeichniss beschäftigen.

Gleich auf den ersten Blick finden wir, dass wir es hier mit einer kritischen Arbeit nicht zu thun haben. Eine solche Behandlung der Kunst ist von jener Zeit nicht zu erwarten. Was kümmerte man sich damals um Maasse der Blätter, um die Weise ihrer Bezeichnung und Datirung, um frühere oder spätere Abdrücke. Man war zufrieden, wenn man kurz das Blatt benannte. Trotz dieser Kürze werden wir, wenn wir zwischen den Zeilen zu lesen verstehen, manche willkommene Andeutung gewinnen.

Es war nur eine Folge der unkritischen Zusammentragung, wenn sich offenbare Irrthümer eingeschlichen haben; wir werden gelegentlich diese hervorheben.

Das Verzeichniss der Kupferstiche Dürer's deckt sich so ziemlich mit jenem von Bartsch. Die Passion zählt nur »14 Stück« (B. 4—17), es werden also, wohl mit Recht, B. 3 und 18 nicht zu dieser Folge gerechnet. — »Das kleine rundte Crucifix« (B. 23, der sogenannte Degenknopf Maximilian's) kommt vor; Behaim besass es nicht. Dagegen werden die übrigen drei Niellen (B. 62, 64, 65) nicht genannt, obwohl ihm die kleinen Holzschnitte mit gleichen Darstellungen bekannt sind. Irrthümlich wird der h. Paulus (B. 50) »Matheus mit dem Schwert« genannt; man sieht, wie bald dem protestantischen Nürnberg die Ikonographie der Heiligen abhanden gekommen ist. Dagegen wird das Blatt, welches Bartsch (63) Genovefa nennt, richtiger »S. Johannes Chrysostomus mit dem gultnmundt« genannt [1]). Das Blatt mit dem Ritter, Tod und Teufel (B. 98), das den Auslegern schon so viel Kopfbrechens bereitet hat, wird angeführt: »Philipp Rinneck der Einspenniger mit dem Todt und Teüfell.« Auch Behaim bezeichnet das Blatt seiner Sammlung auf diese Weise. Die Zeichnung des Ritters mit dem Pferde, die Dürer zu diesem Stiche 1513 benützte, ist vom Jahre 1498 (in der Albertina). Vielleicht wollte der Künstler, als er die vor 15 Jahren entworfene Rüstung hervorholte, die Zeichnung verwerthen und die Begleitung des Ritters hat des Künstlers Phantasie hinzugefügt, ohne dass sich dieser eine Rechenschaft über die Bedeutung des Ganzen gegeben hatte. Warum hätte schliesslich die Nürnberger Sage vom Einspennigen nicht auch die künstlerische Composition beeinflussen können? Wenn Heller diese Deutung verwirft, weil Rinneck der Sage angehört, so ist dies kein stichhaltiger Grund, denn der Inhalt der Sage gehört so gut in das Repertorium der Kunst, wie je eine historische Begebenheit.

Wie soll nun das Blatt: »Ein weiblein nackendt« gedeutet werden? Die kleine Fortuna ist es nicht, da diese ausserdem aufgenommen ist. Ich glaube, dass Airer hier die Copie nach Marc-Anton meint, welche Dürer's Zeichen trägt (Heller 2552). Aehnliches gilt wohl auch von dem Blatte, das »Fünff windtspiel oder Jagthundt« genannt wird; es ist die Copie nach den Hunden im Blatte des h. Hubertus, entweder das Blatt von A. Veneziano oder das anonyme Blatt. »Hercules mit einem bogen, weib und hirschen« ist offenbar Apollo und Diana (B. 68), Behaim schreibt auch »Hercules« bei Anführung seines Blattes. »Der Toth mit einem Weib« ist sicher der Gewaltthätige (B. 92) und die Deutung Airer's zutreffender.

Noch ist hervorzuheben, dass Airer die Stiche: Dreifaltigkeit (B. 27), der grosse Courier (B. 81) und das Porträt des Patenier (B. 108) in sein Verzeichniss nicht aufgenommen hat. Hierin steht er mit unserer modernen Forschung auf gleichem Boden.

Was nun die Holzschnitte anbelangt, so finden wir zuerst mehrere als echte Werke Dürer's genommen, die Bartsch in den Appendix verwiesen hatte.

---

[1]) S. meine Ikonographie Gottes bei Johannes Chrysostomus.

Wir führen einfach die Bartsch-Nummern an: 1, 6, 7, 9, 17, 30, 34, 36, 37, 38. — B. App. 34 ist bezeichnet: »zwei stuck von einem alten debrich (Teppich), A° 1524 vor 100 iaren gefunden«. Auch das Porträt des Eoban Hessus (Pass. 218) ist ihm bekannt, die Maria Egyptiaca (B. 121) wird Himmelfahrt Mariä genannt. B. 123 wird beschrieben: »Zwen Münch halten mess vorm Altar«; es ist die Messe des h. Gregor gemeint und Airer weiss nicht, dass nie zwei Priester bei einem Altar zugleich Messe lesen können. Als Originalholzschnitte gelten ferner: 12 Monat (Heller 2076), Venus mit einem kindt, das hönig auss einem binkorb« (H. 2056?), »Thurnier uber die schranken« (H. 2099), »Ein andres Thurnier zu fuess« (H. 2100).

Dagegen fehlen im Verzeichniss mehrere Blätter, die wir bei Bartsch unter den Originalen finden; doch scheint dieses nicht so exact redigirt zu sein, wie das der Kupferstiche, da es nicht erklärlich wäre, wie Airer die Apokalypse z. B. oder die Dreifaltigkeit oder das Porträt des Kaisers Maximilian hätte übersehen können. Behaim besitzt die beiden erstgenannten Holzschnitte.

Wenden wir uns nun zum Verzeichniss, das Behaim über seine Sammlung aufgesetzt hat. Er besass 71 Kupferstiche von Dürer. Das grosse Glück (B. 77) wird nicht Nemesis genannt, sondern: »Fortuna oder Dürer's Weibs Contrfeth«. Die Kanone (B. 95) heisst: »Ein Türck mit einem grossen Stuck geschünze, in stahl gegraben«. Wird hier der Stahl erwähnt, so finden wir bei zwei anderen Blättern ein anderes Metall angegeben: »Ein Maria mit 4 bilde in b l e i gestochen« (B. 43) und »S. Jeronim in einem gebürg in bley« (B. 59). Noch ein drittes Blatt wird zu nennen sein: »Albrecht in bley geezet. h. Folio.« Ich weiss nicht, wohin ich es einreihen soll; auf eines der beiden Porträts von Albrecht passt es doch nicht. Die Hexe (B. 67) nennt er »ein Bockfahrerin«.

Bei den Holzschnitten finden wir, wie bei Airer, viele von B. in den Appendix verwiesenen als echt angeführt. »S. Clara« ist offenbar die h. Barbara (B. App. 24). Behaim hielt den Kelch für eine Monstranz, wodurch der Irrthum herbeigeführt wurde. Die Stickmuster oder Knoten kommen als »5 Zuchwerchstuck« vor. Behaim irrt sich auch, wenn er den Holzschnitt (B. 137) anführt als: »Stat Wien belägerth, uff 2 bogen«. Wien wurde 1529 von den Türken belagert und der Holzschnitt trägt das Jahr 1527 und gehört jedenfalls zu Dürer's Arbeit über die Befestigung der Städte.

Im Anschluss an diese beiden Abtheilungen (Stiche und Holzschnitte) werden in einer dritten mehrere Blätter n a c h D ü r e r genannt, so »Dürer's Contrfeth« von Luc. Kilian, »Der Arme betrangte Csell dieser Welt« von E. Kieser, Blätter von Sadeler, Theod. Krüger, Th. de Bry, Crispin de Passe; bei einem heisst es: »Mose empfenngt die zehen gebote von Gott. Von A. Dürr in ain buch gerissen und durch L. Strauch gradirt«. (Andr. 12.) Schliesslich heisst es: »Ein Crucifix, so nur mit Hauptrissen aufs Kupfer verzeignet, doch nit gestochen und verfertigt worden, so mir Eberhard Kieser von Frankfurt herauf geschickt hat«. Behaim hält also dieses Blatt, das Pass. (109) unter die Originale aufnahm, nicht für solches, da es hier unter die Inventionen

eingereiht ist. Sollte man aus der Bemerkung Behaim's schliessen, dass es Kieser entworfen hat? Jedenfalls sehen wir, dass der Nürnberger Kunstsammler aus nah und fern seine Kunstschätze zu bereichern verstand. Es sei hier nebenher bemerkt, dass Behaim bei jedem Künstlernamen, der an der Spitze der dazugehörigen Blätter steht, auch das Monogramm und zwar auf möglichst zierliche Weise anbrachte.

Es wird wohl am gerathensten sein, bei der Würdigung des Katalogs die von Behaim befolgte Nacheinanderfolge beizubehalten.

Es folgt also nach Dürer Georg Pencz. Er besitzt das Werk desselben fast vollständig, es fehlen nur fünf Blätter und die Folge der Triumphe Petrarcha's. Hagar (B. 6) muss schon damals sehr selten gewesen sein, wir suchen sie vergebens im Verzeichniss. Wir finden: »Salomon, wie er Milcom anbetet« (B. 22). Der Ausdruck »Milcom« kommt noch öfters vor, es ist die Vielzahl von Moloch, also Götzen. Das Blatt »Der Welt Lauff« ist nicht von Pencz, sondern von H. S. Beham. Auch ein zweites: »Laubwerk mit einem nackend kindlein und harnischbrust« wird anderswohin gehören. Es bietet eben das Verzeichniss grosse Schwierigkeiten für die Bestimmung, da das Vorhandensein oder das Fehlen der Monogramme nicht berücksichtigt wird. So kommen noch Blätter vor: »Mundi Vanitas«, »Jupiter und Leda«, »ein fendrich in schweizer Tracht, 1537«, »Gradessen von Laubwerch«, »Romanische Kriegsrüstung aufgehang«; sind hier verloren gegangene Blätter des Meisters angeführt, oder gehören dieselben Pencz nicht an?

Von Lucas von Leyden werden 69 von B. erwähnte Blätter genannt; darunter fälschlich: »Joseph umbfengt und küsset Mariam« an Stelle von Joachim und Anna (B. 34). Ausserdem finden wir: »ein halb Marienbildt« (B. pag. 436, Nr. 2?), »zwei Kinder schlagen auf einen dürren Rosskopf«, »S. Johannes in öhl gesotten«, die ich nirgends unterbringen kann.

Es folgt: Albrecht Altegraf; damit ist selbstverständlich Heinrich Aldegrever gemeint. Die Benennung »Altegraf« ist erklärlich, da wir auch seinem Namen in der Form »Alde Grave« begegnen. Warum aber Behaim den Heinrich in einen Albrecht umgetauft hat, bleibt unerklärlich[2]). Sein Werk war ziemlich in der Sammlung vertreten. Oft ist schwer, zu rathen, welches Blatt in der Beschreibung gemeint ist, so: »Zween menner bei einem richtr oder könig, dern einer ein beütl ind hand helt. 1528«. Damit ist B. 21 gemeint: Joseph verkauft seinen Brüdern Getreide. Oder: »ein mensch helt ein wolleben bei einem Wannenbadt u. Aderlass«; hier ist der reiche Prasser aus der Parabel (B. 44) zu verstehen. Wie aber die beiden Blätter: »Nackend engelein mit der Sackpfeifen in Laubwerk mit V. G« (Pass. 6) und »ein Schild in Laubwerk mit V. G. 1534« (Pass. 4) unter Aldegrever registrirt werden

---

[2]) Auch Sandrart nennt in seiner Akademie, die 1675 erschienen ist, den Künstler Albrecht. Meyer's Künstlerlexicon beim Artikel Aldegrever macht keine Erwähnung dieses Umstandes. Es wäre zu untersuchen, ob Sandrart unseren Katalog benützte, oder ob beide, Sandrart wie Behaim, von einander unabhängig, den gleichen Fehler machten.

konnten, da sie nach eigener Angabe Behaim's das Monogramm des Urse Graf tragen, bleibt ein Räthsel. Beachtenswerth ist aber, dass derselbe folgende Blätter, die Bartsch, Vol. XI, unter den Anonymen des 16. Jahrhunderts anführt, als Werke Aldegrever's angibt: »Kindter mit drei hunden« (B. 8), »Kindter ziehen einen wagen« (B. 11), »Kinder springen durch einen Reif« (B. 9), »Satyr und s. Weib halten einen schilt« (B. 20). Thut es Behaim irrthümlich, oder galten diese Blätter zu seiner Zeit als Werke Aldegrever's?

Beim nun folgenden Künstler Hans Sebaldt Beheim, dessen Werk sehr reich vorhanden war, fällt alle kritische Arbeit insofern weg, als der Verfasser von einem Bartel Beham keine Notiz nimmt und dessen Blätter in Hans Sebald's Werk einreiht. So finden wir folgende Stücke des Barthel hier verzeichnet: B. 2, 3, 10, 20, 27, 28, 32, 40, 44, 45, 47, 49, 63, 95. Pass. 72. Rosenb. 64. Merkwürdiger Weise tragen alle diese Blätter kein Monogramm, mit Ausnahme von B. 27, welches aber im zweiten Abdruck das Zeichen des Hans Sebald hat. Damit wäre eine Irrung des Katalogschreibers erklärt, nicht aber der Umstand, dass derselbe überhaupt nichts von Bartel besass und beschrieb. — Die Blätter, welche B. im App. 1 und 5 anführt, sind hier auch ausser allem Zweifel der Originalität behandelt. Beim Blatt B. 152, welches beschrieben wird: »Der Doth hinder 2 nackendtn menschen und einem kindt« finden wir den Zusatz: »propter quam picturam Sebald Beham civitate fuit eiectus«. Auch Sandrart erwähnt dieses Umstandes als eines Grundes der Uebersiedlung Beham's von Nürnberg nach Frankfurt a. M. Es muss diese Tradition allgemein gewesen sein. Rosenberg in seiner Monographie über die beiden Beham hat zwar festgestellt, dass beide Künstler wegen atheistischen und sozialistischen Umtrieben angeklagt und 1529 aus der Stadt verwiesen wurden, aber neben diesem Grunde kann der erstere sehr gut bestehen, was um so wahrscheinlicher ist, als oben erwähntes Blatt gerade in das Jahr 1529 fällt. — Auch von Holzschnitten des Meisters befand sich eine reiche Anzahl, darunter Hauptwerke, in der Sammlung.

Bei »Albrecht Aldendörfer«, wie Behaim den Altorfer nennt, haben wir zu berichtigen, dass die Radirung B. 63: »Die Judenschuel so zu Regensburg gestanden« mit Unrecht unter die Holzschnitte aufgenommen wurde. »Stehendt Engellein mit einer Sackpfeifen« ist wohl Pass. 100, aber folgende Blätter sind schwer aufzufinden: »Sitzend Engellein schiesn mit ein bogen«, »ein engellein reibt auf einem stein etwas« und »Vier sodaten Würfeln u. karten miteinand.«

Lucas Cranach, oder wie er im Katalog genannt wird, Cronaicher, war auch würdig vertreten. »Luthers Contrfeth, als er 1552 in seinem Pathmo gewesen«, also Luther als Junker Jörg, wird unrichtig als Stich angeführt, da wir es doch mit einem Holzschnitt zu thun haben (Pass. 193). Die »Zwen herzogn von Sachsen, hinder denen die stifftkirchen zu Wittemberg« sind auch als Stich angegeben. Es dürfte das Blatt B. 2 sein.

Hans Scheüfelein übergehen wir, da hier viele Blätter der Nachweisung bedürfen, die uns zu weit führen würde. Es sei genug, auf diesen Umstand hingewiesen zu haben. Viele werden als Illustrationen zu Büchern

zu betrachten sein. Als besonders auffallend erwähnen wir: »Ein maalzeit, wannenbadt und aderlass nach Altegrafs Kupferstuckh gemacht«, »Unterschiedliche historien aus dem Broccatii Centonovellis«, »Sigismund August Poloniae rex aetat. 35.«

Bei Hans Sebald Lautensack werden neben mehreren echten auch zwei Blätter erwähnt, die nicht ihm, sondern dem Adolph Lautensack gehören und zwar Andresen 2. und 3. (Peintre-Graveur II. Band.) Es bleibt unerklärlich, wie sie hereinkommen konnten. Mit zwei angeblichen Holzschnitten, Belagerung von Pest und Ofen, weiss ich nichts anzufangen und habe die Vermuthung, dass hier Radirungen von Sibmacher zu verstehen sind.

»Matheus Zingel« (»oder Zarzinger«). Das Eingeschlossene ist von einer späteren Hand dazugeschrieben. In neuerer Zeit heisst der Meister Zagel oder Zasinger. Welcher ist dann der rechte Namen? Behaim besass das vollständige Werk, mit Ausnahme von B. 12. Er nennt aber ausser dem einen »S. Sebastian in Fol. nach der Läng«, von dem die Autoren schweigen. Das Blatt B. 5, welches Bartsch Marter des h. Sebastian nannte, wird im Katalog ganz recht beschrieben als »Historia von dreien sohnen, so iren Dothen Vatter erschiessen«. Ausserdem fällt auf, dass er den Meister Matheus und nicht, wie unsere Handbücher, Martin nennt. Ein Stecher Matheus Zinck soll in Nürnberg gearbeitet haben und diesem wird Behaim die Blätter zuschreiben wollen. Der Künstler unserer Blätter lebte aber in München. Uebrigens ist sein Name noch nicht ganz sicher gestellt.

Jetzt erst kommt Martin Schön. Der eigentliche Name Schongauer war also bereits damals in Vergessenheit gerathen. Das Werk ist ziemlich reich, es werden nach Bartsch 39 Nummern genannt, ausserdem aus dem Appendix B. 7 und 15. Dazwischen treten Blätter auf, die wohl anderswohin gehören, wie: König Davidt kniet in einem Garten; bekanntlich befindet sich im Werke Schongauer's keine Darstellung aus dem alten Testamente. Dann werden genannt: Christus im garten gefangen, hoch Folio. — Ein Landschäfftle, darinnen ein iagt, Visch und voglfang, rund; — Ein man geht an einem stecken; — Mann und weib hefften ein weinstock; — Ein narr mit eim kolben.

Auch bei Melchior Lorch ist viel Confusion; acht Kupferstiche sind gut citirt (dabei auch Lorchs Eigenbildniss 1575 (Pass. 13, doch ist es hier klein rund und bei Behaim hoch Regal); ob das Blatt: »Einfassung zu einem Kleinodt« ihm gehört und gestochen ist, weiss ich nicht. Dagegen ist »Fortuna nackendt stehendt« die Natur und Holzschnitt (B. 2), ebenso ist »ein heidnisch oder Antiqtetische schiffarth« Holzschnitt und mit Pass. 12 identisch. Unter den angeführten Holzschnitten wäre »Ein gebuzt weibsbildt in Fol. Sib. Tybortina« und »Fama mit zwo Posaunen, in Einfassung« erst zu bestimmen.

Unter Hans Brosamer sind 13 Blätter nach Bartsch und Pass. 24 leicht zu finden; das Blatt aber: »August dux Saxon et Elector A° 1582« dürfte des späten Datums wegen diesem Künstler nicht angehören.

Das Werk des Virgilius Solis ist sehr reich, sowohl an Kupferstichen als Holzschnitten. Den Sammlern ist die Thatsache längst bekannt, dass das

Werk des Künstlers bei Bartsch sehr lückenhaft behandelt ist und dass sich längst die Nothwendigkeit einer exacten Bearbeitung dieses, besonders für die Ornamentik wichtigen Künstlers herausgestellt hat. Die Arbeit ist keine geringe, da alle öffentlichen und reichen privaten Sammlungen Europas durchforscht werden müssten, auch die Beschreibung des ornamentalen Theiles auf grosse Schwierigkeiten stösst. Man müsste viele Grotesken, Goldschmiedarbeiten geradezu im Umriss oder Heliogravüre beilegen. Wir machen aber den eventuellen Unternehmer dieser Arbeit darauf aufmerksam, dass er Behaim's Verzeichniss nicht ohne Nutzen zu Rathe ziehen wird.

Den Ludwig Krug nennt Behaim Lucas, was wohl nur ein Schreibfehler ist, da Neudörffer den Künstler ausdrücklich Ludwig oder Luidel nennt.

Zum Monogramm W H setzt Behaim den Namen Wolff Hueber. Bartsch citirt VII. 485 nur das Zeichen, Pass. hat aus unserem Verzeichniss den Namen adoptirt, ohne über das hier (neben 6 bekannten Holzschnitten) angeführte Blatt: »S. Sebastianus« weiter zu berichten.

Zu beiden Seiten des Monogramms I. M. steht: Israhel v. Mechl. Das Werk war sehr ärmlich bestellt, nach B. nur 3 Stück und das sonst unbekannte: »S. Marcus der Evangelist. I : V : M : l. 4°« (also Querformat).

Auch der Monogrammist F V B ist richtig Franz von Bocholt genannt. Angeführt sind die Blätter B. 5—17.

Reicher ist Hans Springenklee vertreten. Das Blatt, welches B. 48 unbekannter Bischof heisst, wird hier »S. Ambrosius in bischofl. Ornath« genannt. Ein anderes Blatt: »St. Vlrichs schlacht zu Augspurg A° 955« wird dagegen von B. (74) dem Lucas Cranach zugeschrieben.

Das Monogramm D V mit dem Stern dazwischen wird auf Dieterich von Stern bezogen; in Handbüchern Dirk van Staren genannt. Behaim besass nur die zwei Blätter B. 3. 5.

Von Vrsgraff werden 11 Blätter »Auss einem Passion gar alt in holz geschnitten« (P. 2 flg.) und mehrere Holzschnitte, die in Bücher gehören, namhaft gemacht.

Es folgen mehrere Monogrammisten ohne Beifügung eines Namens, von denen am Schlusse Einiges gesagt wird.

Nun citire ich den folgenden Absatz vollständig: »W: Wolgemuth. Albr. Dürers Lehrmeister. Traum von einem weib, so auch hnach Dürer in's Kupfer gstochen. h. 4to«. Da hätten wir eine Beglaubigung der Ansicht Thausings, dass Dürer dieses Blatt (gewöhnlich der Traumdoctor genannt) und einige andere nach Stichen seines Lehrers Wohlgemut copirt habe. Behaim konnte ohne Zweifel genau unterrichtet sein; aber dasselbe gilt auch von vielen anderen Meistern, über die er sich doch, wie wir an vielen Stellen gesehen haben, geirrt hat. Es wäre somit doch erst der Beweis zu liefern, dass ihm gerade an dieser Stelle kein Irrthum unterlaufen ist. Bei dem Charakter des ganzen Katalogs ist dieser Passus noch keineswegs der letzte, absolut entscheidende Beweis.

Das Monogramm A: G: führt die Bezeichnung Albrecht Glockenthon. Bartsch gibt zu diesem Zeichen keinen Namen und citirt nur nebenbei

aus Sandrart die Benennung, die ihm nicht über jeden Zweifel erhaben erscheint. Es werden hier neben der Passion (B. 2—13) noch viele Holzschnitte aufgezählt.

Hans Baltung Grün vertritt 18 bekannte Holzschnitte und ausserdem das unbekannte Blatt: »Christus nach der abnemung, Todt durch 6 englein getragen. h. Fol.

Unter Hanns Burckmeir (so wird der Name hier geschrieben) werden die Blätter des älteren und jüngeren ohne Kritik durch einander geworfen. »Venus weckt Martem auf«, soll heissen Mercurium, ist vom jüngeren (B. 1), dem auch drei Blatt »Landschaften 1544 in eisen gradirt« und »86 Bl. die fürnemsten geschlechter in alte rüstung mit wapen, auf eisen gradirt« (Pass. 3 spricht nur von 80 Bl.) zuzuschreiben sein werden.

Von Erhardt Schönn (B. VII. 475) werden angeführt: »Ein durchsichtig Perspectivisch gebaü mit zwei hohen Thoren und offnem Dach« (gehört wohl zu Pass. 37?). Interessant ist die andere Folge, bei welcher der dafür gezahlte Preis angegeben ist: »84 Bl. etliche heilig und geistl. historien Preis 60 fl.« Für die damalige Zeit ein sehr hoher Preis für kleine Holzschnitte.

Das Monogramm, welches B. (VII. 448) anführt, wird dem Georg Broy (jetzt auch Brew genannt) vindicirt. Angeführt ist nur das Blatt B. 1.

Von Peter Flötner (Pass. III. 253) sind auch mehrere Blätter vor handen, so Pass. 4, was aber wunderbarer Weise: »König Salomon und Beth sabe« (anstatt David) genannt wird, dann verschiedene »Zugwerk«, Becher architectonische Bestandtheile und mehrere seiner schön concipirten Bettstätten dabei die vom Jahre 1533 (P. 28).

Vom seltenen Künstler N. Mair von Landshuth besass Behaim sechs Blätter und aus dem Zeichenbuch von Heinrich Vogtherr 1537 29 Bl. Holzschnitte. Unter Hanns Guldenmundt wird nur ein Blatt citirt: »Eine Beüerische Rockenstuben, Holz. 1524«. Es dürfte das Blatt sein, das Pass. 196 dem Hans Seb. Beham zuschreibt, aber die Jahreszahl nicht erwähnt. Vielleicht ist es ein zweiter Abdruck mit Guldenmundt's Adresse.

Einem sonst ganz unbekannten »Johannes Tornensis« werden 149 Bl. »Bibl. figuren dess Alten Testaments, in Holz ganz sauber, gleich dess Holbeinss« zuerkannt.

Von den vorkommenden unbekannten Monogrammisten führen wir an: I. W. (B. IX. 53). Hier werden neben drei beschriebenen Blättern sieben angeführt, die nirgends erwähnt werden, meist mythologischen Inhalts. Ob sie gerade diesem Meister zuzuschreiben sind, ist schwer zu sagen.

Beim Monogramm H M (B. IX. 79) wird ein Blatt beschrieben: »Zwen Hyppocentauri streitn in Laubwerk, deren ieder ein nackendt weib auf sich sitzendt führet«. Ich vermuthe hier eine Copie nach Aldegrever, B. 204, obgleich im Original vier Kentauren angeführt sind. Der Copist konnte nur zwei aufgenommen haben.

Das Monogramm P. S. 1539 ist nirgends erwähnt. Hier wird die Eisenätzung genannt: Der Prophet Jonas vor Ninive sitzend, l. fol.

Schliesslich werden unter der Aufschrift 1440 elf Blatt angeführt: »Ein

sehr alt Passion von geschrotener Arbeit mit dieser Jahrzahl: A° 1440. h. 8°.« Murr wollte diese geschrotenen Blätter für Kupferstiche erklären. Heutzutage weiss Jeder, dass Schrotblätter Holzschnitte sind, für welche das Jahr 1440 nicht so weit zurückgeht. Ebenso unter der Aufschrift 1491 werden 16 Bl. »Etliche Passionalstuckh geschrotener arbeit mit Rot und Weiss gedruckt« angegeben. Ob wir es hier mit einem Clair-obscur oder mit Illuminirung von Holzschnitten zu thun haben, ist schwer zu entscheiden, wenn uns die Blätter nicht vorliegen. Ich vermuthe das zweite.

Mit dieser Revue der ersten Abtheilung des Behaim'schen Catalogs mag es genug sein; die Künstler und Blätter, die im zweiten Theile notirt sind (von den Sadeler, Kilian u. A.), können uns nicht dasselbe Interesse abgewinnen, wie die älteren Meister.

Als echter Patriot sammelte Behaim fast ausschliesslich Werke deutscher Künstler; kein italienisches oder französisches Blatt kommt in der ersten Abtheilung vor, obgleich der Titel des Manuscripts auch diese Schulen anführt; von Niederländern werden nur Lucas von Leyden, Cornelis Bos und C. Tenissen angeführt.

Dass der Katalog keinen Anspruch auf Unfehlbarkeit macht, haben wir an vielen Stellen gesehen. Dennoch bleibt er interessant, weil er uns zeigt, wie die Kunstwissenschaft zu Anfang des 17. Jahrhunderts beschaffen war. Ausserdem birgt er in sich noch sehr viele Fragen, die zu lösen wohl der Zukunft gelingen wird. Es wäre darum immerhin angezeigt, das Manuscript nicht im Berliner Cabinett unter Verschluss zurückzuhalten, sondern es herauszugeben. Es würde sicher eine Bereicherung der Kunstlitteratur bilden.

Ergänzungen zu Andresen's Peintre-Graveur.

Von **Alwin Schultz.**

In der Absicht, für die schlesische Künstlergeschichte einigermassen zuverlässiges Material herbeizuschaffen, habe ich die Breslauer Archive, die Kirchenbücher etc. in letzter Zeit durchgesehen und bei dieser Gelegenheit auch mancherlei Nachrichten über Meister gefunden, welche Andresen in seinem Peintre-Graveur erwähnt, über deren Lebensgeschichte er aber selbst nichts mitzutheilen weiss. Für eine Neubearbeitung von Andresen's werthvollem Werke werden daher diese Nachträge und Ergänzungen vielleicht brauchbar sein.

Tobias Fendt (Fhendt, Vendt), Maler und Radirer, wurde 1566 am Quartal Reminiscere Meister, erwarb das Bürgerrecht 1569 den 19. Dec. und ist schon 1576 den 7. Jan. (nach handschriftlichen Nachrichten den 23. Jan.) gestorben. Das einzige von ihm bekannte Werk eine Sammlung von 125 Kupferstichen, die italienische Grabdenkmäler darstellen, hat Andresen II, 32. beschrieben.

Johann Twenger, Maler und Radirer, ist 1543 zu Steier im Lande ob der Ens geboren, wurde 1572 am Quartal Luciae Meister zu Breslau, und 1573 am 20. Jan. Bürger. Er stirbt 1603 den 27. Juli im Alter von 60 Jahren. Im Jahre 1577 entwarf er die Zeichnung zu dem bei dem Einzuge Maximilians II. in Breslau errichteten Triumphbogen und veröffentlichte später im Kupferstich eine Abbildung desselben (Nicolaus Pol, Breslauer Jahrbücher IV, 88) Andresen kennt den Stich, den ich nicht gesehen habe, und beschreibt ihn P. Gr. II, 50.

Johannes Christianus Mahler, Wachsbossirer. Ueber ihn habe ich nur eine Nachricht gefunden: er lässt 1605 den 4. Juni mit seiner Frau Anna in der Maria-Magdalenenkirche eine Tochter Anna taufen. Von ihm rührt her das radirte Bildniss des Pastors zu S. Elisabeth Dr. Johannes Fleischer (nicht Fleisser, wie bei Andresen II, 54 steht). In dem Museum schlesischer Alterthümer wird ein in Wachs bossirtes Porträt des Breslauer Pastors Dr. Lucas Pollio bewahrt, das wohl von Mahlers Hand herrühren dürfte, zumal es im ganzen Arrangement mit dem radirten Bildniss grosse Aehnlichkeit zeigt.

Georg Hayer (Hawer), der Sohn des Dresdener Baumeisters Georg Hayer, ist geboren 1559. In Breslau wird er Meister 1584 am Quartal Crucis, verheirathet sich am 24. Sept. 1584 mit Magdalena, der Tochter des Malers Bartel Fichtenberger, und als diese 1609 Anfangs März starb, vermählte er sich in demselben Jahre mit Magdalena, der hinterbliebenen Tochter des Buchdruckers Georg Baumann. »1614 (†) Der Ernueste vndt kunstreiche Herr George Hayer, Mahler, Werckscheider, Zeugschreiber vndt Eldester in Bresslaw am Nierenblutten, kalten wasser vndt Blasen geschwer. Obijt 18. Julij« (Todtenbuch). 1697 schrieb der damalige Malerälteste Nicolaus Witwer in das Ältesten-Büchlein der Malerzunft folgende Notiz: »1614 den 18. Juli verschied der kunstreiche Herr George Heyer der Eltere, des Löblichen Mittels der Mahler, Tischler, Goldschläger und Glaser Eltester. J. R. K. Majestät Landmesser in die 11 Jahr, Eines hochweisen Raths dieser Stadt Bestelter Zeugschreiber 15 Jahr. Ist gewesen Ein Liebhaber Götlichen wortes und heyl. Sacrament. hat vor seinem Endt Jederman vmb verzeihung gebeten, dergleichen er auch gethan und Seelig verschieden seines Alters im 55. Jahr. Liget auch in der (Maler) Capelle begraben.«

Andresen hat nun (IV, 174) zweiundvierzig Radirungen des Meisters unter den Nummern 1—6 verzeichnet; zweiunddreissig ihm unbekannte Blätter habe ich noch in der städtischen Kupferstichsammlung gefunden. Ehe ich dieselben hier aufzähle, bemerke ich, dass die von Andresen unter Nr. 3 beschriebene Städteansicht nicht Breslau, sondern Neisse darstellt. Die Aufschrift lautet klar genug NISSA (A. liest aber Missa) SILESIORUM SEDES EPISCOPALIS.

Als bisher nicht beschrieben wären folgende Stiche anzuführen:

7) Ansicht von Breslau aus der Vogelperspective (H. 36 cm; Br. 48 cm). »Georgius Hayer effingebat et sculpsit 1591«.

8) Genealogia Illustris Familiae Generosorum Baronum à Kortzbach. (Zwei Platten H. 33 cm; Br. 55 cm). »Praescribente Nathanaele Tilesio à Tilenau Poeta Caesareo Coronato Vratislaviae sculpsit et excudit Georgius Hayer exordio aerae Christianae cuius cabala: DIsCe MorI' (1602).

9) 24 Stiche zu den »Astra, alle Bilder des Himmels« samt deren sternen artlich in Kupferstich gebracht . . . durch Zachariam Bornman. Illuministen zu Bresslaw. Gedruckt zu Bresslaw, bey Georgio Bawman. Anno domini M.D.XCVI.« Das sechszehnte Blatt dieser Kupferstiche stellt den Scorpio, Lupus und Centaurus dar und ist bezeichnet: Georg Hayer, pictor Wratisl. Sculps.

10) 2 grosse Ansichten des Triumphbogens, welcher am 18. Sept. 1611 beim Einzuge des Königs Matthias in Breslau errichtet worden ist. (H. 70 cm; Br. 38 — aus je drei Platten zusammengesetzt). Nicolaus Pol beschreibt denselben in seinen Jahrbüchern der Stadt Breslau (V, 98) und fügt hinzu: »Die aufgerichtete königliche Ehrenport hat Georgius Hoyer, Maler, in Kupfer künstlich gebracht und geätzet.« Die beiden Blätter stellen den Triumphbogen von der Vorderfront und von der Rückseite gesehen dar. Auf beiden sind oben zwei gedruckte Zettel aufgeklebt, die eine Erklärung in

deutscher und lateinischer Sprache geben. Die lateinische Inschrift lautet: »Effigies Arcus Triumphalis Matthiae II. Hungariae et Bohemiae Regi etc. Archiduci Austriae etc. Duci Silesiae etc. Vratislaviam Metropolin Silesiae 18. Sept. h. 3. p. m. feliciter ingredienti à SPQVratisl. subjectissimae observantiae causa erecti.« Die auf jedes Blatt gestochene Unterschrift: »Delineatum et expressum per Georgium Hayerum pictorem ac civem Wratislaviensem A° MatthJas seCVnDVs' (1611).

Nicht mit seinem Namen bezeichnet sind folgende Stiche, die aber meines Erachtens sicher von ihm herrühren.

11) Bildniss des Hans von Holtz (H. 30 cm; Br. 21 cm) Unterschrift:

Talis erat prisca celebris virtute fideque
Janus ab Holtz patriae praecipuumque decus,
Quem Patribus gratum, quem civibus inclita fouet
Bresla et suspicient posteritate sati.

12) Karte von Böhmen (H. 44 cm; Br. 56 cm — aus zwei Platten zusammengesetzt). Oben die Inschrift: BOHEMIÆ REGNI NOVA CHOROGRAPHICA DESCRIPTIO. Oben in der Mitte das Medaillonportrait Rudolfs II., links der Schildhalter mit dem Wappen Böhmens, rechts der mit dem mährischen Wappen; unten links das Wappen Schlesiens, rechts das der Lausitz. Die Karte selbst ist oval; die vier Schildhalter füllen die Zwickel des Blattes aus.

13) Brustbild, oval (11 cm : 7,50 cm). Inschrift: Natus A° 54 Obiit Anno 99 Handschriftlich bezeichnet: Joachimus Georgius J.V.D.S. CAES. MAT. Consiliarius et Reip. Vrat. Syndicus.

14) Brustbild, oval (gleiche Dimensionen). Inschrift: Nata A. 63. Depicta a° 1600.
Handschriftlich bezeichnet: Anna Nata Hessin a Stein Eiusdem Uxor.

Gar nicht bekannt ist Andresen der tüchtige Breslauer Maler und Radirer Jacob Lindnitz, der auch in gepunzter Manier einige Blätter ausgeführt hat. Er ist 1623 zu Weizendorf in Oesterreich geboren, kam 1648 nach Breslau und arbeitete vom Quartal Reminiscere an ein volles Jahr bei Meister Hans Using, fertigte darauf sein Meisterstück, die Kreuzigung Christi, und wurde am Trinitatis-Quartal 1649 Meister. 1651 gieng er als Hofmaler nach Öls und blieb da zehn Jahre, kehrte jedoch 1661 nach Breslau zurück. Er stirbt Anfang Juli 1676 am hitzigen Fieber in seiner Wohnung auf der Bischofsstrasse, 53 Jahre alt. Nach ihm hat Philipp Kilian zweimal (einmal oval, einmal rund) das Brustbild des Jacobus Sachs â Löwenheimb, Phil. et Med. Dr., († 1671) gestochen.

1) Grosse Ansicht von Breslau VRATISLAVIA SILESIAE METROPOLIS (H. 24,34 cm; Br. 99 cm). — Jacob Lindnitz Delin. et Sculpsit Ao 1667.

2) Der Postreiter (H. 18 cm; Br. 29,70 cm) radirt 1660; links oben das kaiserliche Wappen, links unten eine Ansicht von Wien; rechts oben die Ansicht von Berlin, unten die von Breslau. — Jac. Lindnitz fec. Vratislaviensis.

3) Elisabeth Maria, Herzogin von Würtenberg-Öls (H. 24 cm; Br. 19,50 cm), radirt und gestochen. — Heinrich Ortlob pinx. — Jacob Lindnitz delin. et sc.

4) Melchior Hedloff, Mörder, zu Öls hingerichtet 1654. (H. 24 cm; Br. 29 cm). Oben links das Bildniss, auf dem übrigen Blatt die Hinrichtung. Radirt. — Jac. Lindtnitz fec.

5) Godofredus Kretschmar, Promnicio-Plesnensis Consul et Cancellarius. Gepunzt (H. 14,50 cm; Br. 10,60 cm). — Jacob Lindnitz fec.

6) Albertus de Sebisch. Aet. XLVIII. (H. 60,50 cm; Br. 10 cm). — Gepunzt. — J. L. F.

7) Portrait, handschriftlich bezeichnet: Her Donat Fritsch, Wratisl. Obiit 167 . . (H. 22,30 cm; Br. 17 cm). Kniebild eines jungen Mannes, zu dessen rechten Seite ein Hund steht. Gepunzt, der Hintergrund mit der kalten Nadel schraffirt. — Nicht mit Lindtnitz Namen, aber sicher von ihm herrührend.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Nürnberg. Germanisches Museum. Gemäldegalerie.

Wie Köln für die niederländischen, so ist Nürnberg Centralpunkt des Studiums für die oberdeutschen Schulen. Leider besitzt Deutschland nur wenige Sammlungen von ausgesprochenem localen Gepräge, wie Italien und die Niederlande deren in einer Unzahl von Städten und Städtchen aufzuweisen haben. Solche Galerien stehen in wohlthuendstem Gegensatz zu den meist bunt zusammengewürfelten Museen unserer Residenzstädte, die Blick und Sinn verwirren und nach den verschiedensten Richtungen auseinanderzerren. Der Kunsthistoriker hat letzteren gegenüber seinen festen Stand inne, der Laie aber sieht da seine Aesthetik bald in die Brüche gehen, vorausgesetzt dass er seinem gesunden natürlichen Sinn traute, und nicht etwa blos auf ästhetische Schlagworte schwört. Eine Localsammlung dagegen bietet den schönen Vortheil, dass da der Kunsthistoriker auch einmal Mensch sein darf, indem in ihr Genuss und Studium zusammenfallen. Gegenüber einer Reihe von Bildern, die vermöge eines ihnen allen gemeinsamen Ursprungs ein einheitliches, nur innerhalb gewisser Grenzen nach Zeit, Ort und Meister variirtes Gepräge haben, welches überdies auf natürlichen, theilweise bis in die Gegenwart hinein bestehenden Bedingungen beruht, tritt die naive Freude an der Actualität ebenso in ihr Recht, wie dies gegenüber modernen Gemälden der Fall ist. Die glorreiche Vergangenheit, welche sich eine solche künstlerische Gestaltung errungen, wird lebendig und rückt uns nahe, wenn wir hinaustretend auf die Strassen, die Kirchen besuchend, die Umgegend durchstreifend dieselben Oertlichkeiten, ja zum Theil sogar denselben Menschenschlag wiederfinden, welche wir aus den Bildern bereits kennen. Dann gewinnen wir auch das wahre Interesse für die Wandelungen, welche eine solche Kunst durchgemacht, für ihre Fortschritte und ihre verschiedenen Gestaltungen, die uns immer neue Seiten des Lebens jener Zeiten erschliessen, uns deren Bild mannigfacher und reicher gestalten.

Mit Freude können wir es daher nur begrüssen, dass die verschiedenen königlichen und städtischen Gemäldesammlungen, welche bis zur Mitte der siebziger Jahre in Nürnberg getrennt bestanden — wie diejenige der kgl. Burg, die schöne Sammlung der Moritzcapelle, die im Landauerkloster aufgestellte und endlich die städtische Galerie im Rathhause (den Hertel'schen Nachlass enthaltend) — seit dem Frühjahr 1882 im Germanischen Museum vereinigt und in würdiger Weise aufgestellt worden sind. Die Bilder untergeordneten Interesses (an 400) sind ausgeschieden und den Fachabtheilungen des Museums, wie derjenigen für Costümkunde, Kirchenausstattung u. s. w., eingereiht worden. Von den übrigbleibenden entfallen ca. 260 auf die Zeit vor 1600 (vorwiegend deutsche, einige Niederländer, ein Clouet), ca. 120 auf das 17. und 18. Jahrhundert (Deutsche und Holländer), ein Dutzend auf die moderne Zeit.

Die Aufstellungsräumlichkeiten machen mit ihrem fast durchgehend angewandten, wohlthuenden Oberlicht einen freundlichen Eindruck und laden zum Studium und genussreichen Verweilen ein. Die Bilder sind alle in mässiger Höhe aufgehängt, so dass jedes derselben gut gesehen werden kann. Nur die erste Galerie wirkt ermüdend durch ihre Länge; der Beschauer kann keinen Ueberblick über die Disposition der Gemälde an jeder der beiden Wände gewinnen, muss daher mit Mühe sich ein Erinnerungsbild dieses Raumes zusammenstellen. Die Bilder aber, die hier vereinigt sind, sind durchgehend interessant, zum Theil Werke ersten Ranges.

In der Mitte der rechten Wand, welche in chronologischer Folge die Entwickelung der oberdeutschen Schulen, vornehmlich der Nürnberger, bis gegen 1520 vorführt, hängt das wunderbar lebensvolle Bildniss Holszchubers von Dürer, nicht weit davon zu den Seiten die beiden köstlichen Madonnenbildchen des alten Holbein und eine nicht minder zart vollendete Modonna Burgkmairs, vom Jahr 1510, ein wahres Cabinetbild; ferner ein paar farbenprächtige Legendenscenen Altdorfers, der heilige Laurentius von Hans von Kulmbach, ein Christus am Kreuz zwischen Johannes dem Täufer und David, frühes, von 1508 datiertes Bild von Schäufelein, eine Reihe von Werken des Bernhard Strigel (»Meister v. Samml. Hirscher«) u. a. m. Unter den Werken des 15. Jahrhunderts ragen einige Bildnisse, die auf Wolgemut und seine Umgebung zurückgehen, hervor.

Links ziehen sich die Bilder der niederrheinischen Schulen hin, beginnend mit der kölnischen Schule: Meister Wilhelms zierliche Madonna mit der Erbsenblüthe und Stephan Lochners Christus am Kreuz nebst Heiligen (im Jahre 1868 von Ernst Förster gekauft); mehrere Bilder des Meisters der Lyversbergischen Passion. Dann ein paar schöne Vlamen: die Auferstehung Christi von Dierick Bouts und das Bildniss des Cardinals von Bourbon, im Katalog fragweise dem Roger van der Weyden zugeschrieben, in Wirklichkeit jedoch, wie mir von verschiedenen Seiten bestätigt wird, von Hugo van der Goes. In langer Reihe folgen darauf Bilder jener interessanten, augenblicklich die Forschung so stark beschäftigenden Meister, welche am Beginn des 16. Jahrhunderts in den niederrheinischen Gegenden thätig waren.

Einige Stufen führen zur Tribuna der Sammlung empor, einem Oberlichtsaal von mässigem Umfang und angemessener Höhe, in welchem eine Anzahl erlesener Bilder grossen Formats Aufstellung gefunden haben: vor Allem Wolgemut's vier Flügel vom Peringsdörfer'schen Altar, nebst einigen anderen mit seinem Namen belegten Werken; dann Burgkmairs aussergewöhnlich grosse Madonna auf der Marmorbank, von 1508, ein Bild von durchaus italienischer Feier und Pracht, sowie ein paar andere seiner Werke; grossmächtig wirkt Dürers Karl der Grosse, dem der matte Kaiser Sigismund nur zum Gegensatz dient; endlich Zeitbloms Beweinung Christi, gegenüber eine andere, nicht ganz vollendete, von Dürers Hand, sowie mehrere Heiligenbilder Schäufeleins.

An einem kleinen Cabinet vorbei, welches Cranach'sche Bilder von geringem Belang enthält, gelangt man in einen Gang, der vorwiegend der Nürnberger Schule gewidmet ist (darunter besonders interessant das frühe Bild von Hans von Kulmbach: das Wunder des heiligen Kreuzes, noch völlig frei vom Einfluss Dürers), und weiterhin in einem Oberlichtsaal mit deutschen Bildern des 17., 18. und 19. Jahrhunderts, an welchen sich schliesslich ein kleineres Gemach mit den Holländern des 17. Jahrhunderts, unter denen ein trauliches Intérieur von Pieter de Hooch und Rembrandts jugendliches Selbstbildniss hervorragen, anreiht.

Der knappe, von Reber und Bayersdorfer ausgearbeitete Katalog gibt alle wünschenswerthen Aufschlüsse und flösst volles Vertrauen ein. Wenn auch nicht alle neue Benennungen allgemeine Billigung finden dürften, so sind jedenfalls deren Motive stets wohl erwogen gewesen, so dass sie interessiren, selbst wenn sie als irrig erkannt werden sollten. Ungern vermissen wir nur die genaueren Hinweise auf Waagens Kunst und Künstler in Deutschland, welches Buch doch noch immer den einzig brauchbaren Cicerone für Nürnberg bildet.

Ein besonderes Interesse flösst natürlich die Nürnberger Schule ein, welche in ihrer ganzen Entwickelung, von den strengen Anfängen an durch die Periode immer reicherer Entfaltung bis zum Verfall unter den späten Nachahmern Dürers, hier verfolgt werden kann. — Von Bedeutung ist unter den frühesten Bildern eine grosse Geburt Christi (Nr. 86), welche die Jahreszahl 1434 trägt. Die Gestalten sind füllig, von einfach grossen Formen, würdevoll in der Bewegung, ruhig und edel im Ausdruck. Aehnliche Bildungen finden sich auf der Pietà in der Lorenzkirche (Waagen S. 248) und auf der Imhofschen Madonna ebendaselbst (Waagen S. 247 fg.); ferner auf einer überlebensgrossen Madonna als Schützerin, in der Kirche zu Heilsbronn bei Nürnberg (Waagen S. 310). Diese Kunstrichtung, welche die im Mittelalter üblichen überschlanken, haltlosen Gestalten mit geschwungenem Leib und conventionellem Gesichtsausdruck völlig aufgegeben hat, vermag, wie Waagen richtig bemerkt, den Vergleich mit den späteren Giottisten wohl aufzunehmen; es wäre sogar möglich, dass hier ein directer Einfluss Italiens stattgefunden hat. — Von dem schönen, durch Innigkeit des Ausdrucks und leuchtende Färbung ausgezeichneten Imhof'schen Bilde der Krönung Mariae, welches gegenwärtig

in der Imhof'schen Emporcapelle der Lorenzkirche seinen Platz hat, befindet sich die Rückseite, den Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes in lebensgrossen Halbfiguren auf kräftig rothem Grunde darstellend, im Germanischen Museum (Nr. 87). — Die eigentlich moderne Auffassungsweise, welche nach grösserer Mannigfaltigkeit in der Färbung, nach schärferer Bestimmtheit in der Zeichnung strebt und, dem Beispiel der Niederländer folgend, die Aussenwelt genauer in's Auge fasst, ist vornehmlich durch Michel Wolgemut vertreten, dessen Wirksamkeit sich über ein halbes Jahrhundert hin erstreckte und hier namentlich in den Werken seiner mittleren Zeit, vorab den grossen Flügeln des Peringsdörfer'schen Altars von 1487, studiert werden kann. Drei männliche Bildnisse (Nr. 102—104), die ihm, trotz namhafter Verschiedenheiten unter sich, wohl mit Recht zugewiesen werden, gehören zu dem in Auffassung und Ausführung Vorzüglichsten, was in jener Zeit in Deutschland geschaffen worden. Es ist hier nicht der Ort, auf die übrigen Bilder einzugehen, die ihm der Katalog theils mit Bestimmtheit (wie das Gebet am Oelberg, Nr. 105, die grosse Kreuzigung, Nr. 110 — übrigens keine »freie Wiederholung des Zwickauer Altars«, wie der Katalog sagt — und die zwei Seiten eines Altarflügels mit der Maria und der Anbetung der Könige, Nr. 111 und 112), theils frageweise zuschreibt, die ich aber nur für Schülerarbeiten zu halten vermag. Die Bilder seiner Werkstatt, wie der Tod Mariae, von 1487 (Nr. 113) u. a. zeigen, dass man sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Nürnberg doch mit einem recht mässigen Niveau der Kunst begnügte, welches erst durch Dürers Erscheinen, dann aber plötzlich in ausserordentlichem Maasse, erhöht wurde.

Von den sonstigen Bildern der deutschen Schule, die genug der interessanten Räthsel bieten, sei nur noch ein Jüngstes Gericht mittleren Umfangs erwähnt (Nr. 217), dessen Zuweisung an Matthäus Grünewald als eine sehr glückliche erscheint, wenn sie auch, wie ich höre, vielfach angefochten wird. Wegen seiner symmetrischen Composition und seines verwahrlosten Zustandes ist das Bild freilich wenig erfreulich; der Meister ist hier wider seine Gewohnheit zahm, obwohl der Gegenstand eine kühnere Behandlungsweise sogar nahelegt; aber die characteristischen Eigenschaften Grünewalds verläugnen sich nicht: seine schillernde Färbung, seine unruhige Zeichnung der Gewandsäume, endlich seine Typen, namentlich die weiblichen. Man braucht eigentlich nur die so realistisch gemalte blaue Weltkugel von undurchsichtigem, compactem Körper, auf welche der in Wolken thronende Christus seine Füsse setzt, zu sehen, um die Ueberzeugung zu gewinnen, dass kein anderer Künstler dies Gemälde ausgeführt habe, als der sonderbarste unserer Maler. Es zeigt manche Verwandtschaft mit Dürers Weise und dürfte wohl ein späteres Werk des Meisters sein.

Unter den niederrheinischen Bildern begegnen wir einer Beweinung Christi (Nr. 39), welche ehemals dem Cornelis Engelbrechtsen zugeschrieben wurde, jetzt aber mit grösserem Recht den Namen der westfälischen Meister Victor und Heinrich von Dünwege trägt. Letzteren Künstlern wird frageweise auch eine Kreuzigung Christi (Nr. 40) zugewiesen; ich möchte noch die grosse Darstellung Christi vor Pilatus (Nr. 131), welche im Katalog als »bur-

gundisch, unter dem Einfluss der Schule von Colmar, um 1490« bezeichnet wird, hinzufügen, da hier solche Merkmale wie die starke Individualisirung der Gesichter und die tiefe Färbung bei bräunlichem Gesammtton auf die Dünweges hinweisen, schwerlich aber auf die Schule van der Weydens und den Einfluss Schongauers, wie der Katalog zu meinen scheint. Die Verwandtschaft mit der letzteren Richtung dürfte eine blos äusserliche sein.

Reichlich vertreten sind hier solche Bilder, welche mehr oder weniger an den »Meister des Todes der Maria« gemahnen. Eines derselben, die hl. Katharina mit einer knieenden Stifterin, rechter Flügel eines Altars (Nr. 53, ehemals Moritzcapelle Nr. 98), wird nunmehr mit Recht dem Barth. de Bruyn zugeschrieben; ein anderes, der Martertod des hl. Sebastian (Nr. 63, Moritzcapelle Nr. 98), in weniger überzeugender Weise dem Joachim Patenir. Die fünf Bildnisse, welche frageweise dem »Jan Joest« zugeschrieben werden, rühren offenbar von sehr verschiedenen Händen her. Die beiden Gegenstücke: Mann und Frau (Nr. 47 und 48, ehemals Moritzcapelle Nr. 55 und 56) erinnern an die Weise des Schorel; auch das durch seine Ausführung interessante, in dünnen Farben breit und weich gemalte, aber in Auffassung und Anordnung etwas ungeschlachte Bildniss einer rothhaarigen Frau in blauem, mit rothen Aermeln versehenem Kleide (Nr. 51, Moritzcapelle Nr. 70) weist durch seine Verwandtschaft mit den späten Werken des Jacob van Amsterdam eher nach Holland, als nach der kölnischen Gegend. Ein ferneres Frauenbildniss, auf tiefrothem Grunde (Nr. 49, ehemals Landauer Brüderhaus Nr. 159?), frappant im Ausdruck, vorzüglich fein in der Modellirung, kraftvoll in der Färbung, scheint im Wesentlichen durch Dürers treffliche Technik beeinflusst zu sein, gehört jedoch keiner oberdeutschen Schule an. Gegenüber dieser grossen Verschiedenheit der Bildnisse unter einander ist als eigenthümlich die Thatsache hervorzuheben, dass sie alle früher unter dem Namen H. Holbein d. j. gingen, und dass Waagen wenigstens die beiden zuletzt angeführten ein und demselben Künstler, nämlich dem Antonius Mor zuschrieb. Durch die neue Bezeichnung ist wenigstens insofern schon viel erreicht, als nunmehr alle diese Bilder den niederrheinischen Gegenden zugewiesen werden.

Wir schliessen diese flüchtige Ueberschau mit dem Ausdruck der Freude darüber, dass das Germanische Museum, dessen Vorstand mit unermüdlichem Eifer bestrebt ist, die Kenntniss der deutschen Vergangenheit zu erweitern, die Liebe zu derselben in der Nation zu erwecken, durch die Gemäldegalerie eine neue Anziehungskraft gewonnen hat, welche ihre Wirkung hoffentlich nicht verfehlen wird. *W. v. Seidlitz.*

Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe hat am 25. Sept. l. J. seine Sammlungen der öffentlichen Benützung übergeben, und bei diesem Anlasse durch den Director der Anstalt, Dr. Justus Brinkmann, einen Bericht veröffentlicht, der nicht nur an und für sich musterhaft ist, sondern auch eine Reihe von sehr interessanten kunsthistorischen Daten enthält. Der Bericht erschien im Verlage des Hamburger Museums in 185 Octavseiten und ist mit Holzschnitten und zahlreichen Abbildungen von Marken versehen. Er gibt

ein vollständiges Bild der Entwicklung dieser Anstalt seit ihrer Eröffnung am 25. Sept. 1855 bis zum 25. Sept. 1882.

Unter allen in jüngster Zeit im Deutschen Reiche zur Förderung der Kunstgewerbe gegründeten Museen nimmt das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe einen ersten Rang ein. Es ist im grossen Stile entworfen, und nicht bloss von wissenschaftlichen, sondern auch gesunden praktischen Gesichtspunkten geleitet. Es will nicht bloss sammeln und das Gesammelte in kunstwissenschaftlichem Geiste anordnen, sondern auch der Kunstindustrie Hamburgs nützen. Dr. Justus Brinkmann hat es in dem kurzen Zeitraume von fünf Jahren verstanden, das einem regeren Kunstinteresse ziemlich ferne stehende Hamburger Publicum in eine lebhafte Bewegung zu bringen. Alle Eigenschaften, welche für einen Director eines Kunstgewerbemuseums nöthig sind: Beweglichkeit des Geistes, kunstwissenschaftliche Bildung, enthusiastische Hingabe an die praktischen Ziele des Instituts, vollständige Uneigennützigkeit brachte Dr. Brinkmann mit. Ihn förderte es sehr, dass er ein Hamburger von Geburt, ein Patriot im besten Sinne des Wortes ist.

Von Hause aus Naturforscher, hat sich Brinkmann im österreichischen Museum in Wien den kunstgeschichtlichen Studien zugewandt, und mehrere Jahre als Volontär mit Kunstgewerbe und Museologie sich beschäftigt. In der Zeit seines Wiener Aufenthaltes hat er einige Abhandlungen Cellini's über Goldschmiedkunst und Sculptur (Leipzig bei Seemann, 1867) übersetzt und commentirt. Wenn irgend Jemand berufen ist, im grösseren Style, die Werke B. Cellini's zu bearbeiten, so wäre es Brinkmann.

In dem vorliegenden Bande gibt Brinkmann ein vollständiges Bild der Entwicklung der von ihm geleiteten Anstalt, und legt die Grundsätze dar, nach welchen er bei der Gründung des Hamburger Museums vorgegangen ist. Der steigende Erfolg, den das Museum aufzuweisen hat, ist der beste Beleg dafür, dass Dr. Brinkmann von richtigen Gesichtspunkten ausgegangen ist. Das Museum war in den letzten fünf Jahren von 400,000 Personen besucht. Vorträge, Publicationen, Reproductionen aller Art vermitteln das Verständniss des Publicums für die Aufgaben der Anstalt. Seit den Jahren 1867—76 sind um 47,049. 52 Mark, in den Jahren von 1876—81 um 150,000 Mark Gegenstände erworben worden; zahlreiche Geschenke vermehrten die Sammlung. Die E. Harzen'sche Kupferstichsammlung ist nach dem Tode Harzen's an das Museum übergegangen.

Ein tieferes Verständniss für Kunstgewerbe hat Brinkmann dadurch gezeigt, dass er auf die älteren localen Kunstgewerbe Hamburgs und des Vierlandes, den Bauernschmuck der Vierlande und der holsteinischen Elbmarschen, die niederdeutschen Möbel und Geräthe und die charakteristischen geschnitzten Mangelbretter (S. 81) aus Schleswig-Holstein ein besonderes Gewicht gelegt hat. Die Namen der Fayenciers und Gobelinweber Hamburgs finden zum ersten Male in diesem Berichte Beachtung. Ueberall werden die Marken, welche sich bei Metallwaaren befinden, abgebildet. Bei den kleinen Schnitzwerken kommt zum ersten Mal Vitus Keltz (S. 85) zur Geltung.

Im VII. Anhange werden die Marken der schleswig-holsteinischen und dänischen Fayencefabriken des 18. Jahrhunderts abgebildet und erläutert.

Wenn das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe in den nächsten fünf Jahren in so rascher Weise sich weiter entwickelt, wie in dem Zeitraum von 1876—1882, so wird es einen Mittelpunkt für alle Kunstgewerbe Hamburgs und Schleswig-Holsteins und Niederdeutschlands bilden, und eine segensreiche Wirksamkeit entfalten. *R. v. E.*

Aquileja. Staats-Museum.

Die Feier der fünfhundertjährigen Verbindung von Triest mit dem Hause Habsburg gab den erwünschten Anlass in Aquileja ein Staats-Museum zu gründen. Als Vorstand des Museums wurde Herr Heinrich Majonica, Professor an dem Gymnasium in Görz bestellt. Ein Triestiner von Geburt, hat Herr Majonica seine Studien an der Wiener Universität, speciell unter A. Conze gemacht. Zu gleicher Zeit wurde Herr Majonica als Conservator für den Bezirk von Aquileja ernannt. Dieses Staats-Museum untersteht direct dem Unterrichtsministerium in Wien; die Berichte des Prof. Majonica werden in den »Mittheilungen der Centralcommission für Erhaltung und Erforschung der Kunstdenkmäler« veröffentlicht. Zur Aufnahme der Alterthümer und eventuellen Funde wurde ein stattliches Gebäude aufgeführt. In dem geräumigen Hause befindet sich auch die Amtswohnung des Aufsehers des Museums. Der Hofraum ist mit einer Mauer eingefriedet. Gegenwärtig befinden sich in dem Museum die antiquarischen Sammlungen des Baron Ritter in Görz, eines unermüdlichen Freundes von Aquileja, und jene Gegenstände, welche der Commune von Aquileja angehören. Nur zu lange hat man die Verschleppung der Alterthümer von Aquileja mit gleichgültigem Auge angesehen. Dem ist jetzt ein Riegel vorgeschoben. Die Sammlungen des verstorbenen Apothekers Herrn Zandonati sind unterdessen in den Besitz der Stadt Triest übergegangen. In Wien (speciell im Besitze des Baron Toppo), in dem Lapidarium von Triest, in Venedig, in Aquileja am Friedhofe und im Privatbesitze der Bewohner von Aquileja befinden sich Alterthümer aus Aquileja. Hoffentlich gelingt es der Thatkraft des Prof. Majonica, das Museum zu einem Mittelpunkt für das antiquarische Aquileja umzugestalten; er würde sich ihn damit alle Kunstfreunde zu Dank verpflichten. Gegenwärtig ist Prof. Majonica mit der Abfassung eines »Führers durch das Museum« beschäftigt. *R. v. E.*

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen. Dritter Band. Berlin, 1882. Weidmann'sche Buchhandlung.

Der amtliche Bericht aus den königlichen Kunstsammlungen bringt auch diesmal eine Reihe ganz hervorragender Erwerbungen zur Kenntniss. Von den Erwerbungen der kgl. Gemäldegalerie in Berlin verdient besondere Erwähnung ein Frauenportrait des Agostino Caracci aus dem Jahre 1598, das diesen Meister — dessen Bedeutung als Stecher man neben der, welche ihm als Maler zukommt, zu sehr in den Hintergrund treten liess, — in seiner ganzen Kraft vorführt. Eine grosse Bereicherung hat die Sculpturensammlung (Mittelalter-Renaissance) erfahren; besonders erwähnt sei da die Reliefbüste der Jeanne de Balsac, ein Werk der Blüthezeit der französischen Renaissance (ca. 1527), dann zwei deutsche Arbeiten aus dem 14. Jahrhundert (Erzengel Michael und die Statue Kaisers Karl IV., beide aus Sandstein), eine Holzstatuette die Madonna, fränkischen Ursprungs, vom Ende des 15. Jahrhunderts, eine Thonstatuette, die Madonna, unbemalt, deutschen Ursprungs, vom Anfang des 16. Jahrhunderts, eine Thonstatuette der Maria mit dem Kinde »ein characteristisches Werk der Florentiner Schule aus der Zeit des Uebergangs aus der Gothik in die Renaissance«, endlich ein grosses Fachrelief der Madonna in carta pesta, italienische Arbeit, vom Anfang des 16. Jahrhunderts. — Von den zahlreichen Erwerbungen des Kupferstichcabinets ist eine namentlich als solche ersten Rangs zu bezeichnen: Eine Passionsfolge von sieben Blättern mit der Jahreszahl 1446 aus der ehemaligen Sammlung Renouier in Montpellier. Das Blatt, die Geisslung, trägt die erwähnte Jahreszahl, wodurch es sich als der älteste datierte Kupferstich manifestirt, den man kennt. Unter den erworbenen Handzeichnungen sind die Namen Rembrandt, Elsheimer, Dürer, Bartolommeo Suardi, Filippino Lippi, Raphael (Studie zu dem Jesuskind und dem Johannesknaben der Madonna dell' Impannata. Aus der Sammlung Connestabile in Perugia) vertreten. Das Museum in Breslau verzeichnet den kostbaren Zuwachs von 24 Oelgemälden niederländischer Meister aus dem Nachlass des auch als Forscher bekannten Breslauer Stadtraths

Dr. August Fischer. In der Cassler Galerie hat die von Habich auf zehn Jahre leihweise überlassene Abtheilung dreiundzwanzig neue Nummern erworben, die von Eisenmann wieder mit gewohnter Sorgfalt und Akribie katalogisirt werden.

Die Studien und Forschungen dieses Jahrgangs bringen zunächst den Abschluss der Arbeit von J. Friedländer: Ueber die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts (1430—1530). Anhangsweise behandelt dann der Verfasser noch die südfranzösischen Medaillons und kleinen Medaillen. Friedländer hat mit dieser Arbeit mühevollen Fleisses, in der sich ebensoviel feinsinnige Kennerschaft wie gründliche Beherrschung des geschichtlichen Materials offenbart, nicht blos ein hervorragendes Verdienst um diesen Zweig der kunstgeschichtlichen Disciplin sich erworben, sondern sich auch um die Kenntniss der Geschichte und Culturgeschichte Italiens in jener Zeit verdient gemacht [1]).

Eine Arbeit, die in gleicher Weise von hervorragender kunstgeschichtlicher Bedeutung zu werden verspricht, ist die Studie Lippmann's: Ueber den italienischen Holzschnitt im 15. Jahrhundert. Nach Vollendung derselben wird vielleicht auf Manches zurückzukommen sein [2]). — Scheibler, der bereits in mehreren Arbeiten ein feingebildetes Auge bewies, liefert in seinem Aufsatz: Die Gemälde des Jakob Cornelisz van Amsterdam ein tüchtiges Stück fruchtbarer Stilkritik.

Bode behandelt in einer zweiten Abhandlung: Ueber die italienischen Sculpturen der Renaissance in den königlichen Museen Andrea del Verrochio. Es ist ein glücklicher Versuch, die Künstlerindividualität Verrocchio's zu umgrenzen und den Bann seiner Schule zu bestimmen. Bode hat damit die Lösung einer der schwierigsten Aufgaben, welche uns die florentinische Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts aufgibt, begonnen.

Ohne Anfechtung wird freilich, namentlich der zweite Theil seiner Abhandlung, der sich mit Verrocchio dem Maler beschäftigt, nicht bleiben; tritt er doch hier mit so feinen Kennern, wie Lermolieff — der eine ganze streng orthodoxe Gemeinde hinter sich hat, in Widerspruch — aber zugestanden sei es, dass der Verfasser es sich nicht leicht werden liess, die Hypothese von Crowe

---

[1]) Auch Friedländer ist geneigt anzunehmen, dass die Medaille der Lucrezia Borgia von Filippino Lippi modellirt sei. Abgesehen, dass die Inschrift schon viel Räthselhaftes hat, ist doch noch dies zu bedenken. Im Juni 1503 wird erst die Absicht ausgesprochen, eine Medaille machen zu lassen und Bembo wird noch um Angabe der Inschrift ersucht. Am 18. April 1504 (und nicht wie Vasari schreibt 1505) stirbt aber bereits Filippino (Vasari ed. Milanesi III, pag. 476). Es bliebe also eine nur ganz kurze Zeit für die Herstellung übrig. Nun kommt dazu, dass das Täfelchen der Inschrift nach dem FPH FF noch die Lettern IN BO enthält, was man wohl richtig als In Bononia interpretirte. Es ist aber nachgewiesen, dass Filippino 1503 für die Kirche S. M. Annunziata eine Kreuzabnahme in Auftrag erhielt, die bis Pfingsten 1504 vollendet sein sollte und an der Filippino factisch bis zu seinem Tode arbeitete (sie wurde später von Pietro Perugino vollendet); wann soll da der Aufenthalt Filippino's in Bologna stattgefunden haben?

[2]) Beiläufig erwähne ich, dass ein ausgezeichnet erhaltenes Exemplar von Frezzi's Quadrireggio sich in der Corsiniana in Rom befindet.

und Cavalcaselle zu erweitern und mit neuen Beweisgründen zu stützen. Die eingehende auf umfassender feiner Beobachtung beruhende Charakteristik der künstlerischen Art des Verrocchio und der Pollajuoli und da besonders des Pietro — haben eine besondere Kraft der Deduction Bode's gegeben. Hat man diese Beweisführung acceptirt, so wird man dann auch der Vermuthung Bode's, in Fra Filippo Lippi Verrocchio's Vorbild wenn nicht Lehrer zu sehen, eine überzeugende Kraft zugestehen müssen. Da es sich hier um die Feststellung von Verrocchio's Vorbild oder Meister in der Malerei handelt, so benütze ich die Gelegenheit, um auf die Quellen hinzuweisen, welche Baldinucci hatte, als er Donatello als Lehrer Verrocchio's in der Sculptur nannte. Die eine Handschrift, welche Baldinucci unter Signatur Num. 285 anführt (ed. Piacenza, tom. V, pag. 422) ist unzweifelhaft jenes aus dem Fond Strozzi herrührende Manuscript, das jetzt in der Nationale die Signatur XXV. cod. 636 führt; die zweite Quelle ebenso bestimmt aufzuzeigen vermag ich augenblicklich nicht, da mir die Behelfe fehlen, aber ich vermuthe darin jenen ursprünglich dem Fond Gaddi angehörigen Band, der jetzt die Signatur XVII. 17 führt und in jüngster Zeit von mir und Anderen wiederholt citirt worden ist. Freilich würden damit die zwei Quellen zu einer zusammenfliessen, da ich durch eine gründliche Untersuchung, die ich vor Jahren vornahm, zu dem zweifellosen Resultat kam, dass die Handschrift XXV. 636 ein ca. 1550—1560 gemachtes Excerpt aus der Handschrift XVII. 17 ist (die von H. Semper in Donatello, seine Zeit und Schule, S. 306, citirte Handschrift XIII. 89, ist eine schleuderische Copie von XXV. 636. — Ant. Petrei könnte höchstens der Copist sein). Da nun XXV. 636 auf XVII. 17 zurückgeht, diese letztere Handschrift aber für die Künstler des 14. und 15. Jahrhunderts wiederholt eine ältere Quelle anruft (il libro di Antonio Billi), so hat die Aussage immerhin eine gewisse Autorität.

Ich setze die kurze Vita, wie sie sich in Ms. XXV. 636 und XIII. 89 findet, hierher.

Andrea del Verocchio fiorentino diciepolo di Donatello fecie due fiure di bronzo — di Cristo e di s^to^ Tommaso — poste nel pilastro d'Orsanmichele, et una fiura di bronzo di David al capo della scala di palazo de' nri sri. Fecie la palla, il bottone et la crocie in sulla lanterna della cupola, et una fiura di nra Donna sopra del **sepolcro di messer Carlo da Arezo** di marmo in s^ta^ †. Fecie uno cavallo di terra a Venetia in sul quale era Bartolo da Bergamo per gittarlo di bronzo; ma assalito dalla morte non potette finirlo Fecie il sepolcro in s^to^ Lorenzo di Piero di Giovanni di Cosimo dei Medici et di molti altri in Firenze et fuori. Era inoltre di grandissimo disegnio et fecie di molte storie in s^to^ Giovanni et in s^to^ Salvi una tavola battesimo di nro signiore.

Der Angabe dieses Anonymus, von Verrocchio rühre das Madonnenrelief über dem Grabmal des Carlo Aretino her. (Vasari: das über dem Grabmal des Lionardo Aretino) füge ich noch bei, dass ein ebenfalls im Ms. XIII. 89 befindliches Verzeichniss der Kunstwerke von Florenz gleichfalls schreibt (Kirche Sta Croce): Una nra Donna di marmo sopra il sepolcro di messer

carlo da arezo — Andrea del verrocchio. — Das stilkritische Urtheil zu fällen bleibe dem Verfasser von Verrocchio's Charakteristik überlassen.

Ein Artikel Dohme's über norditalienische Centralbauten des 17. und 18. Jahrhunderts orientirt zunächst in geistvoller Weise über den Zusammenhang jener Bautengruppe mit der Renaissance und führt dann eine Reihe von Architekten mit ihren Hauptwerken vor, die bisher von der Kunstgeschichte kaum der Erwähnung werth gehalten wurden — ein charakteristisches Zeichen, wie selbst die Stoffe der Geschichte von dem Zuge öffentlichen Geschmacks abhängig sind — da denn doch Künstler wie Juvara, Camillo Guarino Guarini durch ihre Leistungen, der Priester Corbellini, der Frate Lodoli, durch ihre baukünstlerischen Absichten von hohem Interesse sind. Wir sind Dohme dankbar, dass er sein Interesse und seine Arbeitskraft der Geschichte der Barockarchitektur zuwandte; er hat damit für sich ein interessantes und dankbares Arbeitsfeld gewonnen — und der Geschichte der Architektur wird er ein wichtiges, bisher noch ungeschriebenes Capitel hinzufügen.

W. v. Seidlitz bietet eine sorgfältige Studie über das Kupferstich- und Holzschnittwerk des Hans Sebald Beham, deren zweiter Theil durch die an dieser Stelle von Rosenthal publicirte Arbeit bedeutende, dem Verfasser gewiss willkommene Bereicherung gefunden hat. Max Lehrs bringt einen trefflich orientirenden Artikel über die Kupferstichsammlung in Breslau; aus dem vielen Guten hebt er das Beste und anderen Sammlungen gegenüber Hervorragende heraus; ein hübsches Resultat der Untersuchung ist auch der wie uns scheint gelungene Nachweis, dass das im zweiten Bande von Nagler's Monogrammisten (Nr. 29) angeführte Monogramm C. F. B. — dort als unbekannt angeführt — dem Cornelis Bos zugehöre (das F. bedeutet fecit). A. v. Sallet zeigt in einem kurzen Artikel über Rubens Nilbilder, dass das unter dem Namen »Die vier Welttheile« bekannte Belvederebild als Pendant zu dem Berlinerbild (Neptun und Libya) componirt sei und die Flussgötter der sieben Nilmündungen zu seinem Gegenstand habe.

Endlich sind noch ein Artikel Thode's über Dürer's antikische Art zu verzeichnen, der nochmals die Londoner Apollozeichnung und deren Bedeutung für den Entwicklungsgang des Meisters in's Auge fasst und drei kurze Beiträge Grimm's zu Raphael.

So sind denn auch wieder die Studienforschungen dieses Bandes des Jahrbuches von hervorragender Bedeutung und dauerndem Werth. *H. J.*

Die Kunstdenkmäler des Kreises Soest. Kurz beschrieben von Memminger, Architekt. Essen, Druck von G. D. Bädeker (in Commission ebendaselbst).

Das vorliegende Schriftchen ist ein Separatabdruck aus der vom Landrath von Bockum-Dolffs herausgegebenen Statistik des Kreises Soest. Der Verfasser ist der durch die musterhafte Restauration des Domes in Naumburg und der Wiesenkirche in Soest bekannt gewordene Architekt Memminger. In knapper und präciser Weise gibt er eine Uebersicht über die Kunstdenkmäler des Kreises, von denen die Mehrzahl der Dorfkirchen bisher ganz oder doch, wie die sehr interessante in Bremen, so gut wie unbeachtet geblieben war. Auch

für die längst bekannten Bauten wird der mit denselben und mit der Litteratur vertraute manche abweichende Auffassung, die zu genauerer Prüfung auffordert, finden. So bei der Besprechung der Patrokli-Kirche, sowohl was deren Anlage und Baugeschichte, als was ihren Bilderschmuck anbelangt. Für die sog. Hohnekirche wird erst durch den leider (besonders was das Detail, z. B. die Versetzung des ursprünglichen Portals von der Westseite an die Südseite etc. anbetrifft) zu knapp gehaltenen Hinweis, dass die Kirche ihre jetzige Gestalt einer Erweiterung der ursprünglichen Anlage und einer späteren Restauration verdankt, das Verständniss für die Sonderbarkeiten dieses vielbesprochenen Baues erschlossen. Zugleich wird hier zum ersten Male auf die interessanten Wandmalereien dieser Kirche (im Hauptchor Daniel in der Löwengrube u. s. w., im Seitenchörchen Heiligenlegenden, im nördlichen Ausbau eine treffliche Kreuzigung) aufmerksam gemacht. Was die Erklärung der auffälligen Grundrissbildung der Wiesenkirche anbelangt, so hat der Verfasser an seiner im Christl. Kunstblatt, 1880, Nro. 7, ausführlicher entwickelten Ansicht festgehalten. So befremdlich sie zuerst erscheint, jedenfalls löst sie die Schwierigkeiten in überraschender Weise, wenn auch nicht verschwiegen werden kann — was Memminger gewiss am wenigsten entgangen — dass die danach der Kirche zu Grunde liegende symbolische Idee nur sehr mangelhaft zur Erscheinung kommt, und dass die durch seine Hypothese festgelegten Punkte zwar zur Construirung des Grundrisses ausreichend, an sich aber zum Theil statisch von gar keiner Bedeutung sind. Ein Theil der in Betracht kommenden Eigenthümlichkeiten wird sich aus rein praktischen Gründen erklären lassen, alle schwerlich. Das ungewöhnliche Verhältniss der Breite der Seitenschiffe zu der des Mittelschiffes z. B. ist nach Meinung des Rec. dadurch bedingt, dass der Meister J. Schendeler die schönste Lösung des Problems, die drei aus dem Zehneck construirten Chorpolygone zu vereinigen, darin fand, dass er den Durchmesser der Seitenchörchen so wählte, dass ihre Rückwand mit dem in der Querachse des Hauptchors anzuordnenden Strebepfeiler zusammenfiel. Was die auffällige Kürze des Baues anbetrifft, so verliert dieselbe einen grossen Theil ihres Befremdenden, wenn man berücksichtigt, dass der jetzige Bau gegenüber dem älteren, dessen Reste Memminger aufgedeckt hat, eine sehr bedeutende Vergrösserung gerade in der Längsachse erfahren hat. Die aufgedeckten Reste führen nämlich auf einen romanischen Bau, dem sich im Osten ein gothischer Chor vorlegte. Sieht man von der um etwa 10° abweichenden Orientirung ab, so nahm derselbe bei (fast oder genau) gleicher Breite etwa den Raum zwischen Chor und Thurmbau ein, war also im Verhältniss zur Breite auffällig kurz. Der Chor zeigte eine höchst unförmige Gestalt, indem seine Breite die Tiefe um mehr als das doppelte übertraf. Wenn man im 13. Jahrhundert, als man den Chor im neuen Stil anfügte (oder erneuerte), zu einer so unschönen Form sich entschloss, so müssen doch wohl gewichtige Gründe einer Ausdehnung der Längsachse im Wege gestanden haben. Wenn man daher 1314[1]) eine Verlängerung der

[1]) Dies ist die richtige Lesung der Inschrift, wie sich aus den allerdings nur am Original zu erkennenden Chronostichen, die die ersten beiden Zeilen desselben

Kirche um über zwei Drittel der ursprünglichen Anlage ermöglichte, so war damit wohl das äusserste gethan, was die Verhältnisse erlaubten. Wenigstens lässt es sich verstehen, dass man bei einer solchen Vergrösserung sich begnügen zu können glaubte. Immerhin ist man diesen Memminger'schen Aufstellungen gegenüber zu einer erneuten Untersuchung über den Einfluss der Symbolik im spätern Mittelalter verpflichtet. Als besonders wichtig mag aus andern Gebieten der Kunst noch hervorgehoben werden, dass das von Lübke M-A. K. i. W. p. 366 erwähnte Bild nach Memminger's Untersuchungen sich als unzweifelhaftes Jugendwerk Aldegrever's herausgestellt hat. Zu dem von Lübke a. a. O. p. 365 besprochenen Altarbilde in der Petrikirche (photographirt von Hundt in Münster) möge ergänzend bemerkt werden, dass die von Memminger erwähnte Bezeichnung apokryph ist, und dass die wesentlichen Motive der Gefangennahme und Auferstehung den entsprechenden Blättern aus Dürer's Kupferstichpassion (B. 5 und 17) und die Christusfigur in dem Bilde über der ersten dem Titelblatt der kleinen Passion entlehnt sind.

Wenn eine Reihe von Bemerkungen den Widerspruch herausfordern, wenn die Glockeninschriften mehrfach der Berichtigung bedürfen etc., so wird man das bei dem bescheidenen Titel des von grosser Selbständigkeit des Urtheils zeugenden Schriftchens, das viel mehr bietet als es verspricht, nicht so hoch anschlagen dürfen.

Jedenfalls würde es sehr im Interesse der Sache sein, wenn die Herausgeber der früher besprochenen Kunst- und Geschichts-Denkmäler Westfalens ihrer gründlichen historischen Kenntniss und ihrem guten Willen Leute von der hervorragenden fachmännischen Begabung des Verfassers zugesellen wollten, und wenn andere Landräthe den Kunstdenkmälern ihrer Kreise das gleiche Interesse entgegenbrächten, wie der des Kreises Soest. *Dr. Albr. Jordan.*

La Basilica di San Marco in Venezia, illustrata nella storia e nell' Arte da scrittori Veneziani (XXII tavole di spacciati giometrici). Venezia Ferdinando Ongania, editore 1881.

Uns liegen die ersten Hefte eines der Königin von Italien gewidmeten Prachtwerkes über die Markuskirche vor. Schon im Jahre 1880 veröffentlichte Herr Ongania, der rührigste und intelligenteste Verleger Venedigs, der Nachfolger der bekannten Münster'schen Buchhandlung in Venedig, einen Prospect in französischer Sprache unter dem Titel: Kreutz, La basilique de St. Marc à Venise, ouvrage continué etc. »Das Werk soll 800 Fr. kosten, im Jahre 1884 vollendet sein. Jedes Unternehmen, welches sich auf diese Kirche bezieht, kann schon im Voraus auf die Sympathien der Kunstfreunde der ganzen gebildeten Welt rechnen, da in unserem Jahrhundert keine Publication über

---

enthalten, ergiebt. Wenn Memminger 1422 als Beginn des Thurmbaues angibt, so folgt er darin einer anderen (urkundlichen) Quelle als der erwähnten Inschrift im Thurm die 1421 angibt. Zu vergleichen ist über diese Kirche jetzt auch ein Aufsatz im Centralblatt der Bauverwaltung 1882, Nr. 41, und die kleine bei der Einweihung erschienene Denkschrift.

S. Marco veröffentlicht wurde, welche den Anforderungen der Kunstwissenschaft und der hochentwickelten Kunsttechnik entspricht. Das geistvollste und umfangreichste, wenn auch nicht das vollständigste, was wir in der modernen Kunstliteratur über die Markuskirche besitzen, sind ohne Zweifel die »Stones of Venise« von John Ruskin«. Leider sind die Werke John Ruskins in Deutschland wenig bekannt und gewürdigt. In Amerika ist ein Nachdruck des Werkes mit dem Atlas erschienen. Ein origineller Denker auf dem ganzen Gebiete der Kunstwissenschaft von dem Range J. Ruskins hätte schon längst verdient, dem deutschen Publicum näher gerückt zu werden.

Den Anstoss zu der neuen venetianischen Publication hat der künstlerische Nachlass des Künstlers Joh. Kreutz gegeben, der in den Besitz des Verlegers F. Ongania übergegangen ist. Da die bekannten biographischen Lexika von Nagler und C. Wurzbach über diesen Künstler nur sehr unvollständige Nachrichten geben, so theile ich nach den Acten der Akademie einige Daten, welche ich der Güte des Sekretärs der Akademie, Th. Lott, verdanke, mit. Joh. Kreutz ist geboren zu Wien 1804. Sein Vater war im Wiener Burgtheater bedienstet und Perückenmacher und wohnte in Wien Hufeisengasse 32. Joh. Kreutz trat in den Jahren 1817 bis 1819 in die Malerschule der Akademie, in jener Zeit, in welcher in der Wiener Akademie die katholischen Romantiker Führich und Kupelwieser dominirten. Den religiösen Zug und die Art zu zeichnen, verdankt Kreutz dieser akademischen Schule. Später ging er mit seiner kunstgebildeten Gemahlin Louise nach München, widmete sich auch dem Kupferstichfache, und unternahm die Herausgabe eines Werkes über die Markuskirche. Aber diese Unternehmung hatte keinen finanziellen Erfolg. Auf sein von München 12. September 1849 datirtes Gesuch subscribirte das österreichische Ministerium 30 Exemplare. Im Jahre 1851 erhielt J. Kreutz einen Vorschuss von 4000 fl. C. M., der bei den misslichen Lebensverhältnissen des Künstlers nie rückerstattet wurde. Wäre seine kunstwissenschaftliche Bildung ebenso gross gewesen, als sein Enthusiasmus für die Markuskirche, so würde das Werk nie ins Stocken gerathen sein. Aber zudem war Kreutz kein Geschäftsmann und so kam das glänzend begonnene Werk ins Stocken. Wir führen diese Daten an, da wir aus dem flüchtigen Vorworte des Verlegers nicht einmal das Todesjahr des Künstlers, welcher sein Leben der Markuskirche gewidmet hat, erfahren. Wäre es Kreutz gelungen, sein Werk zu vollenden, so würden wir eine einheitlich durchgeführte gewissenhafte Publication über die Markuskirche erhalten haben. Was aber uns die vorliegenden Blätter des Ongania'schen Werkes bieten, ist das gerade Gegentheil einer immer nach einheitlichen wissenschaftlichen und künstlerischen Gesichtspunkten geleiteten Publication. Die Kupferplatten aus dem Nachlasse des J. Kreutz wurden in Quartformat gebracht. Die Kreutzischen Blätter wurden durch lithographirte Umrissblätter ergänzt, welche Herr Tetoni mittelmässig gezeichnet hat. Dazu kommen noch Blätter welche auf heliographischem Wege hergestellt sind, und Chromolithographien in Folio, welche theils bei Hölzel in Wien theils bei Gieseck-Devrient und Nagel ausgeführt sind. An dem Text arbeiten mehr als ein Dutzend Schriftsteller, unter der Leitung des Architekten Camillo Boito, der als Kunstschriftsteller

einen sehr guten Namen hat. Aber das Ganze macht nach den vorliegenden Blättern den wenig erquicklichen Eindruck eines artistischen und litterarischen Sammelwerkes. Hoffen wir, dass der wissenschaftliche Werth des Textes die Mängel der Illustrationen ausgleichen wird. Wie ganz anders sind die Tafeln bei Ruskin, die Aufnahme der Bronzethüren des Haupteingangs von S. Marco von Camesina in dem IV. Bande der Jahrbücher der Centralcommission (Wien 1860 p. 227—232) und die wenigen Blätter, welche in den »Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete. Milano dall' i. r. stamperia di Stato. Milano, 1859, 4⁰.« enthalten sind.

Das heutige Venedig hat bei allen Unternehmungen, welche sich auf die Markuskirche beziehen, wenig Glück. Die Mängel bei der Restauration der Markuskirche hat Zorzi mit Freimüthigkeit und Sachkenntniss erörtert in den »Osservazioni intorno ai Ristauri della Basilica di S. Marco, Venezia 1877«. Zwar hat sich in London ein »Comité de S. Marco de Venezia« gebildet, um gegen die Restauration der Markuskirche Verwahrung einzulegen. Aber bisher hat dieses Comité wenige praktische Erfolge erzielt. Solange es nicht mit Geld aushelfen kann, werden die glänzendsten Sitzungen wenig nützen. In Rom fehlen Mittel, um dem steigenden Verfalle der Monumente Venedigs zu Hülfe zu kommen. Nicht bloss S. Marco, sondern auch die Hauptkirchen Venedigs S. Giov. e Paolo und ai Frari u. a. m. sind kläglich verwahrlost. In der Zeit der österreichischen Verwaltung waren bestimmte Summen zur Restauration von S. Marco bestimmt — sie betrugen in den Jahren 1856—1858 64,607 Lire. — Es würde schon viel gewonnen sein, wenn das Londoner Comité es in Rom durchsetzen könnte, dass der Markuskirche dieselbe Jahresdotation zugewiesen würde, welche unter der österreichischen Herrschaft für die Restauration der Markuskirche gewidmet war. Damals hatten Männer wie Selvatico, Lazzari, Foucard, Sagredo, Valentinelli u. a. einen massgebenden Einfluss in Regierungskreisen — heutigen Tages sieht es ganz anders aus! An der Stelle eines k. Gouverneurs steht ein Präfect, dem nicht der Einfluss gestattet ist, um in dieser für Venedig so wichtigen Frage selbständig einzugreifen. Dazu kommt noch die heutige Communalvertretung, welcher die malerischen Calle verbreitert, die kleinen Denkmäler, welche Venedig so reizend und heimelnd gemacht haben, entfernt, um den Strassenverkehr nach modernen Gesichtspunkten zu regeln. Aber diese moderne Welt hat einen sehr beschränkten künstlerischen Horizont und wenig Respect vor der grossen historischen Tradition Venedigs.

Ich werde auf die Fortsetzung des Ongania'schen Werkes zurückkommen, wobei ich dann Anlass nehmen will, die Markuskirche im Detail zu besprechen.

Hütteldorf bei Wien, September 1882. *R. v. E.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Familien-Bilderbibel oder die ganze Heilige Schrift etc. Lahr, Druck und Verlag von M. Schauenburg, hoch 4°, 1. Lfg.

So nützlich es auch wäre, so ist es doch nicht möglich, das Illustrationsunwesen immer und überall zu verfolgen und gebührend zu kennzeichnen. Man muss sich begnügen, von Zeit zu Zeit ein eclatantes Beispiel herauszugreifen. Und ein solches liegt hier vor. Diese »Familien-Bilderbibel« soll »den Völkern deutscher Zunge« als »schönste und edelste« Gabe zum 10. November 1883, dem vierhundertjährigen Geburtsfeste Luther's dargebracht werden. Allerdings gibt es, wie der Prospect anerkennt, bereits Bilderbibeln; die neue erfreut sich jedoch dreier Vorzüge; sie hat den im Auftrage der Eisenacher Kirchenconferenz revidirten Text, die neue Rechtschreibung und »circa 250 Holzschnitte, darunter 120 in ganzer Seitengrösse auf besonderem guten und starken Papier«. Der Abnehmer hat für das ganze Werk 30 Mark zu zahlen, doch eigentlich nur 10 Mark, denn er erhält obendrein einen Oelfarbendruck, welcher 20 Mark werth ist, Luther auf dem Reichstage zu Worms nach einem Originalbilde von A. v. Werner, welches nach dem Zeugnisse des Kunstkritikers Herrn L. Pietsch »zu denjenigen Kunstwerken gehört, welche vor allen dazu geschaffen sind, Gemeingut der ganzen Nation zu sein.« Diese letztere Versicherung nehmen wir auf die Autorität des Hrn. Pietsch hin. Wenn aber die Holzschnittillustrationen durchweg so ausfallen, wie die in der ersten Lieferung enthaltenen, so wird die Bibelausgabe zu den künstlerisch unwürdigsten gehören. Wie gross der Antheil der Zeichner, wie gross jener der Holzschneider an diesem Resultate ist, können wir nicht unterscheiden, allein es scheint, dass beide Theile sich harmonisch zusammengefunden haben, um die in jedem Sinne flachsten Keepsake-Bilder in die Welt zu schicken. Das Publicum freilich, das sich bereits die Bibel Doré's hat bieten lassen, wird aller Wahrscheinlichkeit nach auch jetzt wieder der Reclame glauben, dass solches Stümperwerk, schülerhaft in Auffassung, Composition und Ausführung, »die Herzen der grossen religiösen Persönlichkeiten der Bibel nahe bringe und die Gemüther zugänglich mache für die hohen Güter einer unvergänglichen idealen Welt« u. s. w. Es wird das der Reclame glauben im Widerspruch mit dem gesunden Gefühl, welches angewidert werden muss von einer derartigen Ausschmückung des Bibeltextes in den Worten Luthers, und obwohl dies die Schöpfungen der grössten Meister christlichen Kunst heutzutage Jedermann erreichbar sind, der eines malerischen Commentars zur Bibel bedarf. *B.*

Abdrücke eines vollständigen Kartenspieles auf Silberplatten gestochen von **Georg Heinrich Bleich.** Herausgegeben von Rath Dr. C. Förster, Kunstexpert in München. 1881.

Diese bereits vor geraumer Zeit avisirte Publication kam mir erst jetzt in die Hand. Die Originalplatten dieses Kartenspieles, ursprünglich mit Lackfarben bemalt, scheinen nie zum Abdruck bestimmt gewesen zu sein. Sie befinden sich im Besitz des Grafen Fr. von Rothenburg und in der kurzen

Vorrede sagt der Herausgeber, dass die Abdrücke geschichtlichen wie künstlerischen Werth haben dürften. Ein Blatt des Spieles, das Gras sechs (nicht Ass, wie Förster sagt) trägt ein Monogramm, das aus einer senkrechten Linie besteht, die oben von einem F durchkreuzt wird; in der Mitte liegt an der Linie ein G und an der unteren Spitze neben einander H und B, die letzten drei Buchstaben in Spiegelschrift. Ein solches Monogramm kommt im bekannten Fachwerke Nagler's nicht vor. Da aber der Herausgeber um jeden Preis einen Namen des Stechers haben wollte, so lehnt er sich an das Monogramm G. H. B. an, das Nagler II. Nro. 3075 bringt und damit den Goldschmied und Kupferstecher Georg Heinrich Bleich in Verbindung bringt, der um 1696 in Nürnberg thätig war. Obwohl die Ornamentstiche dieses Bleich mit der Marke unseres Kartenspiels keine Verwandtschaft haben, wird der Nagler'sche Bleich, ohne Zögern und Gewissensbisse für das Kartenspiel mit aller Sicherheit in Beschlag genommen. Mit kühnem Sprung wird dann die Ansicht hingeworfen, »wenn auch Nagler ihn (den Stecher) 1696 leben lässt, dürfte seine Zeit doch keine andere sein, als die Mitte desselben Jahrhunderts«. Wie unsicher hier Nagler's Zeugenschaft ist, hätte der Herausgeber vielleicht herausgefunden, wenn er in demselben Werke I. Nro. 1864 das Monogramm B H G (verkehrt) nachgeschlagen hätte, zu dem Nagler bemerkt, es bezeichne den H. G. Bleich, einen um 1615 lebenden Goldschmied, der der Vater des Georg Heinrich Bleich gewesen sein konnte. Mit gleicher Sicherheit (eigentlich Ungewissenheit), wie hier Bleich in's Treffen geführt wird, könnten die Buchstaben auch HGB gelesen werden, welche den Braunschweiger Kupferstecher H. Gödig bergen, der sich auf einem Blatte: H. G. Brunsvicensis bezeichnete und um 1590 thätig war, in welche Zeit die Blätter auch besser passen. Dieser Stecher arbeitete in einer rohen breiten Manier und in dieser Art sind auch die publicirten Blätter ausgeführt. Von künstlerischem Standpunkte leiden sie an grosser Mittelmässigkeit und scheinen nach Blättern anderer Meister zusammen getragen zu sein. Sie stellen Thiere, — gekrönte Häupter oder Damen vor, letztere offenbar den venezianischen Damen aus dem Trachtenbuch von Vecellio nachgebildet. Nicht **eine** originelle Pointe macht sich bemerkbar, das Spiel gehört der Duzendwaare dieser Richtung an. Naiv ist die Bemerkung, dass die Lackfarben den Abdruck unmöglich machten, und darum entfernt werden mussten. Da man nicht selbst den Grad der Zerstörung, den die Farben an sich trugen, sehen und beurtheilen kann, so lässt sich auch nicht weiter darüber streiten, ob hier ein Vandalismus vorliege oder nicht. Wenn unseren späten Nachkommen diese Publication in die Hände geräth, so werden sie gewiss über die Geschmacklosigkeit unserer Tage staunen, wenn sie auf jedem Blatte den störenden blauen schief aufgedrückten Stempel des Herausgebers sehen. *W.*

Bilder aus den Nordseemarschen von **H. v. Dörnberg**, Text von H. Allmers. Oldenburg, Schulze'sche Hofbuchhandlung.

Der Verfasser der »Römischen Schlendertage« und des »Marschenbuches« hat sich in seiner »lieben gottgesegneten Heimath« zwischen Elbe und Weser, die er so anziehend geschildert, ein Haus gebaut, und ein »alterthümlich« ein-

gerichtetes Gemach desselben mit Friesbildern zieren lassen, welche als Illustrationen zu dem Marschenbuche hezeichnet werden können. Der Maler Heinrich von Dörnberg hat diese Braun in Braun auf Leinwand ausgeführt. Sie stellen in sechs Abschnitten die Urzeit der Meerbewohner, deren Vertheidigungskämpfe, zuerst gegen die Meerfluth, dann gegen die benachbarten Grafen und Herren, ferner das Gericht der freien Bauern unter der Staleiche, endlich die in jedem Sinne gefestigten Zustände der Gegenwart dar. Die gedankenvolle und zugleich markige Art seines Vorbildes, Julius Schnorr's, ist in den Compositionen Dörnberg's wohl wiederzuerkennen, etwa in dem Grade, wie die Schöpfungen jenes Meisters selbst an die Stanzen erinnern. Die charakteristischen Momente sind so gut geschildert, dass ein Commentar entbehrlich ist; auch hat Allmers in den Versen, welche der vorliegenden Reproduction in Lichtdruck beigegeben sind, sich beschieden, die Stimmung wiederzugeben; aber auch rein malerisch betrachtet verdienen Dörnberg's Gemälde den Vorzug vor vielen in neuester Zeit entstandenen »culturhistorischen« Bildern. Die Verlagshandlung hat das Werk in durchaus würdiger Weise ausgestattet. *B.*

Kunstindustrie. Costüme.

F. Jännicke, Die gesammte keramische Litteratur. Ein zuverlässiger Führer für Liebhaber, Gewerbetreibende und sonstige Interessenten, zugleich ein Supplement zu des Verfassers Grundriss der Keramik. Stuttgart, P. Neff, 1882. Kl. 8°, XVI und 146 SS.

Wer des Verfassers frühere Schriften kennt, wird nicht erwarten, in der vorliegenden erfüllt zu sehen, was der Titel in ziemlich marktschreierischem Tone verspricht. Sie gibt nicht die gesammte keramische Litteratur, wie man immer dieses Gebiet begrenzen möge, und ist daher auch kein zuverlässiger Führer. Eine wirklich vollständige Uebersicht müsste den Inhalt der periodischen Litteratur, der vielen kunstwissenschaftlichen und technologischen Zeitschriften und Vereinspublicationen berücksichtigen, in denen oft das wichtigste Material zu finden ist. Auf diese allerdings sehr grosse und mühsame Sammelarbeit hat sich der Verfasser nicht eingelassen, sich andererseits jedoch auch nicht auf die selbständigen, die Specialpublicationen beschränkt, sondern ganz willkürlich hier einzelne Artikel aus Zeitschriften, dort einzelne ästhetische oder Unterrichtswerke dazu genommen, welche sich auch mit Keramik befassen. So begegnet man überall der Halbheit. Wenn über die Litteratur der »Thonwaarenfabrication im Allgemeinen« orientirt werden sollte, dann mussten auch ohne Zweifel Ure, Muspratt, Karmarsch (Technologie und technologisches Wörterbuch) und viele Andere namhaft gemacht werden. Wenn die Schriften von Gerhard und Panofka einbezogen wurden, durften um so weniger fehlen: Conze, Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst. Derselbe: Melische Thongefässe, Jahn, Bemalte Vasen mit Goldschmuck, Flasch, Die Polychromie der griechischen Vasenbilder, Dumont, Inscriptions céramiques. Wir führen diese Werke hier an, weil der Verfasser selbst wünscht, auf »etwa vorgekommene Unterlassungssünden« aufmerksam gemacht zu werden, und fügen, ohne

unsererseits auf Vollständigkeit Anspruch zu machen, aus anderen Abschnitten des Gebiets hinzu: Hefner, Römische Töpferei in Westerndorf, Cleuziou, Poterie gauloise, Shaw, Specimens of tile pavements, Labarte, Histoire de l'art par les meubles et les objets précieux — Collection de-bruge-Dumesnil — (wogegen dessen Recherches sur la peinture en émail, S. 15, zu streichen wäre, da es bekanntlich nur von der Emailmalerei auf Metall handelt), G. van Hasselt, Over de Jacoba's kannetjes, Weckherlin, Vases en grès du 16. et 17. siècle, Davillier, La faience, poème de Frasnay, Waring and Robinson, Pottery and porcelain, Nyrop, Bidrag til den danske Ind. historie, fjerde hefte (Danske Porcellan stilvirking), die Kgl. Porcellan-Manufactur in Meissen und Thiele's Gedenkblätter bei Gelegenheit des Jubiläums derselben Anstalt, Desmé, L'art céramique au 19. siècle, Montamy, traité des couleurs p. l. peinture und dasselbe deutsch, Meindel, Farben zum Porcellanmalen, Kypke, Porcellanmalerei. Die Zahl der Schriften über Ausstellungen und Sammlungen könnte verzehnfacht werden. Unterhaltend ist die Bemerkung, dass der Verfasser die Preise der Bücher nicht angegeben habe, weil, wie ihn »langjährige Erfahrung« gelehrt, der Preis oft keinen Schluss auf den Werth der Arbeit gestatte!

Allem Anschein nach liegt dem Buche der Katalog der eigenen Bibliothek des Verfassers zu Grunde und sind die Ergänzungen aus Champfleury's Bibliographie und den Bibliographien der verschiedenen Länder nachgetragen worden. Auf diese Weise dürften die 1174 Büchertitel zusammengekommen sein, welche ganz zweckmässig einmal in systematischer und einmal in alphabetischer Ordnung aufgeführt werden. *B.*

Holzschnitzereien des 15. und 16. Jahrhunderts im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Herausgegeben von **Julius Lessing**. Berlin, Ernst Wasmuth. gr. Folio.

In höchst gediegener, mit Rücksicht auf den angegebenen Zweck, ausübenden Künstlern und Kunsthandwerkern als Vorlage zu dienen, wohl etwas luxuriöser Ausstattung wird hier eine Auswahl aus dem glänzenden Besitze des Berliner Kunstgewerbe-Museums an Werken der Holzbildhauerei geboten. Der Tendenz der Publication gemäss sind Bravourstücke sowohl wie rein figürliche Arbeiten ausgeschlossen worden. Truhen — an denen, irren wir nicht, aus der Kunstkammer, das Museum einen so reichen Schatz enthält, — Schränke, Getäfel, Thüren, Rahmen und kleinere Gebrauchsgegenstände begegnen uns daher am häufigsten theils vollständig, theils nur in Details wiedergegeben, in genügender Grösse und in vorzüglichem Lichtdruck, welche die Holztextur und die Handarbeit noch deutlich genug erkennen lassen. Mit Recht hebt Lessing hervor, dass durch das Studium und die Benützung solcher Vorbilder aus bester Zeit der herrschenden Verirrung entgegengewirkt werden müsse, Füllungen, Pilaster u. dgl., die in Marmor gedacht und gemacht sind, in Holz zu übersetzen. Vielleicht würde es sich empfehlen, für Schulen und für Arbeiter eine etwas beschränkte Anzahl Tafeln und in minder kostspieliger Herstellung auszugeben; es könnten z. B. manche Theile des Getäfels der Benedictinerabtei Ochsenhausen am Bodensee, ferner die Modelle für Metallarbeiten, die streng genommen aus dem eigentlichen Kreise heraustreten, ausgeschieden werden,

während Sammlungen und Sammler selbstverständlich auf solche Blätter nicht würden verzichten wollen. *B.*

Ornamente der Hausindustrie ruthenischer Bauern. Lemberg, Gubrynowicz & Schmidt. Hoch 4°.

Das städtische Gewerbe-Museum in Lemberg erwirbt sich ein erhebliches Verdienst durch das Sammeln und Publiciren der den Bewohnern Ostgaliziens eigenthümlichen Verzierungsformen, welche an Erzeugnissen der Hausindustrie zur Anwendung kommen. Man wird dieses Verdienst zu schätzen wissen, wenn wir sagen, dass der national-ruthenische Stil in der That ein höchst eigenartiger, wiewohl in einzelnen Zügen an die Ornamentik stammverwandter oder benachbarter Volksstämme erinnernder, dass die Hausindustrie auch dortzulande im allmählichen Aussterben begriffen ist, dass der Herausgeber, Ludwig v. Wierzbicki, sich gewissenhaft auf das beschränkt hat, was wirklich authentische Volksarbeit ist, und dass endlich der begleitende Text ein sehr werthvolles industrie- und kunstgeschichtliches Material bildet. Die Sammlung ist auf zehn Hefte berechnet, von welchen bisher sechs erschienen sind, jedes mit eilf bis zwölf Farbendrucktafeln und einem Text in ruthenischer, polnischer, deutscher und französischer Sprache: auch dieser letztere Umstand verdient hervorgehoben zu werden, da die meisten östlichen Nationen sich jetzt darauf capriciren, auch für wissenschaftliche Arbeiten nur ihr heimathliches Idiom zu verwenden, das der übrigen Welt unverständlich ist. Behandelt wird in diesen Heften: Stickereien, Teppiche und Decken, Keramik, Metallarbeiten; die weiteren sollen Nachträge zu den genannten Materien, ferner die Holz- und die Flechtarbeiten enthalten.

Von hervorragendem Interesse sind die Abtheilungen Teppiche und Keramik, einerseits durch die originellen Muster, anderseits wegen der grösstentheils gänzlich neuen Nachrichten über die Art und die Localitäten der Fabrication. Der Teppich wird heutzutage in Polen Dywan genannt. Früher unterschied man Kobiersec, Fussbodenteppiche, Makaty, Wandteppiche, und Kilimki, Decken für Möbel — Ausdrücke, welche aus dem Persischen zu stammen scheinen. Wierzbicki nimmt auch an, dass die Ortschaften, in welchen diese Hausindustrie von altersher gepflegt wird, dieselbe von türkischen, bezw. tartarischen Kriegsgefangenen, oder von Einheimischen, die in türkischer Gefangenschaft gewesen, empfangen haben. In den ruthenischen Teppichen fehlen das Rothbraun und das Nussbraun der orientalischen, weil die Bauern sich auf die ihnen zunächst zugänglichen oder von ihnen selbst bereiteten ungebrochenen Farben Roth, Blau, Grün, Gelb beschränkt sehen. Gewöhnlich wird die ganze Fläche von einem geometrischen Muster bedeckt, und besonders charakteristisch ist das Zickzackmuster, welches ungefähr den Eindruck wie ein »gewässerter« Stoff macht.

Ueber die Thongefässe von Kossow, deren eigenthümliche Ornamentation in Grün, Braun und Lichtgelb auf graugelbem Grunde eine ungemein günstige Wirkung macht, und die mit Recht auf Ausstellungen viel Interesse erregt haben, erfahren wir, dass dieses Genre durch einen kürzlich verstor-

benen, völlig ungebildeten Töpfer Alexander Bachmetiuk (polonisirt: Bachminski) aus den vorhandenen nationalen Elementen so glücklich entwickelt worden ist. Zugleich erhalten wir aber auch eine Geschichte der Keramik Polens überhaupt, einschliesslich der Porzellanfabrication, wodurch eine Lücke in diesem Zweige der Kunstindustrie-Geschichte ausgefüllt wird. Grässe führt allerdings eine Anzahl Marken der Fabriken zu Cmielow, Korec, Tomaszow, Baranowka richtig an; Jännicke aber, der ebenfalls einige von diesen Marken hat, erwähnt im Text nur den, von ihm irrig Korzek genannten, Ort Korec, und nennt als den Gründer der dortigen Fabrik den Franzosen Mérault. Hier ergibt sich nun, dass dieselbe für den Fürsten Joseph Czartoryski und andere Actionäre 1793 oder 1795 von den Brüdern Mezer aus Warschau eingerichtet worden ist, jedoch schon 1797 durch eine Feuersbrunst zerstört wurde, worauf Franz Mezer die Fabrik zu Baranowka, Michael jene zu Tomaszów gründete. 1800 wurde durch den aus Sèvres berufenen Mérault zu Korec eine neue Fabrik eingerichtet, deren Erzeugnisse aber nur geringen Anspruch auf Kunstwerth haben. Auch die Namen von hervorragenden Decorateuren und noch eine ganze Reihe von Porzellan- und Faiencefabriken lernen wir kennen.

Die Metallarbeiten stehen auf ziemlich niedriger Stufe, wie das begreiflich wird, wenn man hört, dass die Huzulen die an Kleidern, Waffen, Geräthen aller Art (sie rauchen sogar aus metallenen Pfeifenköpfen!) überreich angebrachten Messingzierrathe selbst modelliren und giessen. Der Frauenschmuck aus demselben Material, in welchem die Kreuzform vorherrscht, hat grosse Aehnlichkeit mit dem silbernen der Russen, nur dass der letztere selten des Emails entbehrt. *B.*

Notizen.

(Einige kunstgeschichtlich interessante Epigramme.) Die lateinischen Gedichte des Hugo Grotius [1]) enthalten u. a. auch zwei Bücher Epigramme, und unter den letzteren begegnet man einer Reihe von solchen, welche Gegenstände der bildenden Kunst zum Thema nahmen. So beginnt gleich das erste Buch mit folgenden Epigrammen:

pag. 230. In Imaginem Principis Henrici Nassavii.
In imagines equestres.
pag. 231. In imaginem Hagae.
In imaginem Vanitatis.
In imaginem equi capti in praelio ad Neoportam.

Indessen tritt in keinem dieser Epigramme, die »imago«, von der gehandelt wird, als solche greifbar hervor. Vielmehr könnte sie ebensowohl nach einem dem Alterthum entlehnten, bei den neulateinischen Dichtern sehr beliebten Gebrauch, bloss gewählt sein, um für irgend einen Gedanken eine plastische Anlehnung zu bieten.

Ein wirkliches Kunstwerk dagegen scheint auf den ersten Blick dem Leser entgegenzutreten in dem Epigramm:

pag. 233. In imaginem GORLÆI.

Denn hier heisst es: »Gorlaeus hic est aere sculptus«. Allein das scheint zunächst nur einem Wortspiel zu lieb angeführt, und wir erfahren nicht einmal, ob es sich bei dieser »Imago« um eine Büste, um ein Medaillon oder einen Kupferstich handelt.

Nicht weiter führen uns die Epigramme:

pag. 236. AD RUDOLPHUM IMP. florum picturae dedicatio.
pag. 258. IN OCTAVII VENII Emblemata Amatoria.
pag. 259. IN OTTONIS VENII Emblemata Horatiana.
pag. 272. In imaginem BUIESII, Senatoris.

---

[1]) Uns liegt die Ausgabe vor: HUG. GROTII POEMATA OMNIA. Editio quarta. Lugduni Batav. Apud Hieronymum de Vogel. M.D.C.XXXXV. Die die Stelle der Vorrede vertretende Dedicatio D. CORNELIO van der MYLEN EQUITI etc., ist datirt vom 1. September 1616.

Anders aber ist es mit folgenden, die von wirklichen, dem Dichter vor Augen gestandenen Kunstwerken Nachricht geben. Zwar ist auch hier, mit Ausnahme eines einzigen Epigrammes, das eigentlich Künstlerische an der Darstellung nicht berührt, sondern es wird nur auf den Gegenstand ein- oder vielmehr von demselben ausgegangen. Doch erweckt eben dieser Gegenstand und seine Constatirung unser Interesse.

pag. 261. In effigiem SCALIGERI in Bibliotheca servatam.

INter mille libros (nec sedes dignior ulla)
Quae tulit immensus Scaliger, ora vides.
Mille libros hospes nimium ne respice, major
Hic tibi quem monstro bibliotheca fuit.

pag. 262. In effigiem SCALIGERI, paullo ante mortem expressam; quae est apud V. N. Cornelium vander Mylen, Equitem.

HÆC est Scaligeri mortem meditantis imago,
Luminis heu tanti vespera talis erat.
In vultu macies, et tortor corporis hydrops,
Sed tamen, et magni conspiciuntur avi.
Laeva tenet chartas Nabathaei munera coeli:
Armatur calamo nunc quoque dextra suo.
Haec est illa manus, vitam cui tota vetustas
Debet, et a primo tempora ducta die.
Quod si Scaligero meritis par vita daretur,
Non nisi cum mundo debuit ille mori.

pag. 263. In effigiem JOHANNIS SAMOSCI, Magni Poloniae Cancellarii, in auro expressam, et Scaligero legatam.

PRima diu patriae tutela, decusque Samosci,
Ex aequo gemina Palladis arte potens,
Sic oculos, sic tu frontem, sic ora ferebas.
Cum pacatus eras, ut puto, talis eras.
Non hunc aspicio, Livonum quem saeva timebant
Agmina, praecipiti quem Scytha fugit equo:
Sed duce qui posito Romam, qui Cecropis urbem
Ausus es in media ponere Sarmatia.
Talis Scaligero voluisti nempe videri,
Qualem te Musis Scaligeroque dabas.

In eandem.

MAteries aurum est ductoris imago Samosci,
Scaligero donum qui dedit, ille mihi.



Zeichnung Rembrandt's nach Gentile Bellini.

(Albertina.)

pag. 267. In effigiem

HENRICI MAGNI,

Regis Galliarum: quae est apud V. N.

Cornelium vander Mylen,

Equitem.

QUantum aliis reges, tantundem regibus exstans.
Est bello, et belli victor, et ipse fui.
Hic ille Henricus, quo Gallia dante recepit
Fracta decus, mores barbara, pauper opes.

In effigiem

MARIÆ MEDICEÆ,

Reginae Galliarum; quae ibidem.

OMnia contulerat magno victoria Regi:
Sed deerat soboles: hanc Medicea dedi:
Ut, quod non periit, conjunx tibi Gallia debet,
Sic mihi, quod poterit jam superesse tibi.

In effigiem

LUDOVICI

Regis Gallorum: quae ibidem.

VIvas, parve puer, sed sic quoque, maxime regum,
Publica cum cujus juncta salute salus,
Et cito te patriis doleant virtutibus auctum,
Qui scelere extinctum non doluere patrem.

S. V.

(Eine angebliche Handzeichnung Rembrandt's im Berliner Kupferstichcabinet.) Das Berliner Kupferstichcabinet besitzt eine räthselhafte Handzeichnung, die bisher dem Rembrandt zugeschrieben wurde (neuerdings reproducirt in »Zeichnungen alter Meister im Kupferstichcabinet der kgl. Museen zu Berlin, Nr. 47«). Das oben im Halbrund geschlossene Blatt zeigt das mit Silberstift leicht hingeworfene Brustbild einer jungen Frau; dieselbe ist en face gewendet und vor einem Tisch sitzend dargestellt. Der Kopf, den ein breitkrempiger Hut bedeckt, ist auf den linken Arm leicht aufgestützt, die Rechte hält wie spielend eine Blume. Unterhalb des Bildes befindet sich eine flüchtig geschriebene Notiz: »dit is naer mijn huysvrouw geconterfeit do sij 21 jaer oud was den derden dach als wij getroudt waeren. de 8. junijus 1633.«

Man hat sich bewogen gefühlt in der dargestellten jungen Frau Saskia van Ulenburgh zu erkennen und demgemäss die Zeichnung Rembrandt zugeschrieben, zunächst aus stilistischen Gründen. Die beigefügte Notiz kann aber unmöglich mit Rembrandt in Einklang gebracht werden. Saskia war im Jahre 1633 freilich 21 Jahre alt, die übrigen Angaben stimmen indess, wie schon öfters nachgewiesen worden, nicht, da Rembrandt seine Ehe mit Saskia van Ulenburgh am 22. Juni 1634 geschlossen hat, wie das Eheregister bezeugt (Vosmaer, 2. Aufl. 130). Vosmaer hält es für möglich, dass Rembrandt die Notiz nachträglich unter die Zeichnung gesetzt und sich dabei im Datum

geirrt habe: ein schwerfälliger und gezwungener Deutungsversuch. Ist es denn so unbedingt nothwendig, die Zeichnung für eine Rembrandt'sche anzusehen? Die durch die dubiose Unterschrift einmal an der Echtheit des Blattes erregten Zweifel können noch durch andere Gründe verstärkt werden.

Die Aehnlichkeit der dargestellten Dame mit den andern Saskia-Bildnissen (vor allem in Dresden und Cassel) ist nur eine entfernte und durchaus nicht zwingend. Wenn man überhaupt von einem authentischen Portrait der Saskia reden darf, so ist die Radirung vom Jahre 1636 zuerst zu nennen, wo sie neben dem Künstler selbst sitzend dargestellt ist. Da sie auch hier en face erscheint, so ist der Vergleich mit dem Berliner Blatt leicht. Eine allgemeine Aehnlichkeit ist unläugbar. Doch fallen wiederum genug unterscheidende Merkmale auf, die es gestatten, für die beiden Blätter zwei verschiedene Personen als Vorbild anzunehmen. So ist die Gesichtsform auf dem Berliner Blatt schmaler, länglicher als auf der Radirung, wo sie fast rund erscheint, ferner ist die Nase dort länger als hier; die Körperform ist auf der Radirung derber und gedrungener als auf der Zeichnung, auch ist die Form der Unterlippe auf den beiden Blättern verschieden: Unterschiede, die durch den zwischen der Zeichnung und der Radirung liegenden Zeitraum von 3 Jahren nicht genügend erklärt werden.

Es muss sodann auffallen, dass die kleine Skizze in der bei Rembrandt sonst ungewöhnlichen Silberstiftmanier gezeichnet ist. In dem ganzen Rembrandtwerk, wie es Vosmaer catalogisirt hat, sind nur 3 Silberstiftzeichnungen erwähnt: das ist einmal die im Museum Teyler in Harlem aufbewahrte Zeichnung eines kahlen Greises mit langem Bart auf einem Stuhl sitzend (Vosmaer, 2. Aufl. 490) aus dem Jahre 1631, sodann unser Berliner Blatt und schliesslich eine in Vosmaer's Besitz befindliche Studie einer liegenden Frau aus dem Jahre 1640, von ihm nur in der 1. Auflage aufgezählt und dort als zweifelhaft bezeichnet (457). Beide Blätter, sowohl das von 1631, wie das von 1640, sind nicht in Silberstift allein, sondern in einer combinirten Manier gezeichnet; das erstere ist mit Silberstift vorskizzirt und mit Röthel nachgezogen, das zweite ist eine Verbindung von Silberstift- und Federzeichnung. In der reinen Silberstiftmanier ist also das Berliner Blatt einzig in seiner Art, ein Umstand, der billigerweise Bedenken erregt.

Ob die Schriftzüge der fraglichen Notiz mit der sonstigen Schreibweise Rembraudt's identisch sind, kann ich nicht entscheiden, da mir zur Vergleichung nur die Signaturen-Tafel, die Vosmaer der ersten Auflage seiner Rembrandt-Biographie beigegeben hat, zur Verfügung steht. Aber selbst mit diesem mangelhaften und dürftigen Material ist es möglich, kleine Unterschiede in der Schrift nachzuweisen. So ist das j in mijn, wij, junijus auf der Berliner Zeichnung nach rechts ausgezogen, während derselbe Buchstabe in rhjin in der von Vosmaer wiedergegebenen Unterschrift Rembrandt's unter dem Gesuch seines Sohnes Titus nach unten ausgezogen ist. Ferner ist hier in rhijn das j mit dem folgenden n verbunden, während das n in mijn auf dem Berliner Blatt isolirt steht; die beiden Punkte über dem ij sind an der zuerst genannten Stelle getrennt, während sie auf der Zeichnung in einem Zug geschrieben

sind. Das dt in getroudt ist anders geformt als das dt in Rembrandt in der erwähnten Unterschrift; der obere Theil der 3 ist auf Bildern und Radirungen eckig gebildet, auf der Berliner Zeichnung erscheint er rund.

Es scheint, dass genug Gründe angeführt werden können, um das Blatt dem Rembrandt abzusprechen und es aus dem Catalog seiner Werke zu streichen. Von wem es dann herrührt, darüber kann ich freilich keine Vermuthung aussprechen. Es muss ein Rembrandt nahestehender Meister sein, der am 5. Juni 1633 heirathete. Nach diesen dürftigen Anhaltspunkten ist eine genauere Bestimmung vorläufig noch nicht möglich. Es ist indess wahrscheinlich, dass künftige archivalische Forschungen uns den Namen geben werden.

Dr. Jaroslav Springer.

(Geburtstag Raphael's.) Die internen Mitglieder der kgl. Akademie Raffaello in Urbino beschlossen in einer Sitzung am 19. März 1882, die Feier des Geburtstages Raphael's nun nicht mehr wie bisher am 6. April, sondern am 28. März jedes Jahres zu begehen. Wir glauben freilich nicht, dass damit der Streit, ob 6. April, für welches Datum vor nicht langer Zeit Piper (Allg. Ztg. 1881, 208 u. 209) mit so gewichtiger Beweisführung eingetreten ist — oder 28. März — wofür zuletzt Springer und Müntz einstanden — endgiltig geschlichtet sei.

(Verluste von Kunstwerken.) Die im vorigen Bande des Repertoriums S. 366 fg. beschriebene Pietà in der Pfarrkirche zu Bruneck ist bei der Dankprocession am 24. Sept. d. J. (für die Bewahrung der Stadt vor völliger Zerstörung) von der Tragbahre auf den Steinboden der Kirche gefallen und in Trümmer gegangen. Da die Platte des Photographen zerbrochen, das letzte Blatt auch längst verkauft, so werden wir eine durch Herrn G. Dahlke in unseren Besitz gekommene Photographie dieser so werthvollen Sculptur wohl noch nachträglich gelegentlich publiciren.

Vor Kurzem ist das Bronzemedaillon Winckelmann's von seinem 1832 auf dem Friedhof neben der Kathedrale von S. Giusto in Triest errichteten Denkmal von ruchloser Hand entwendet worden.

(Raphaeldenkmal.) Das Executivcomité für Errichtung eines Raphaeldenkmals in Urbino veröffentlicht in ihrem Organ der Revue »Raffaello« ein vom 28. August 1882 datirtes Preisausschreiben. Darnach sollen die drei besten Entwürfe mit Preisen von 1500 Lire, 1000 Lire und 500 Lire bedacht werden. Die Kosten des Denkmals selbst dürfen die Summe von 80,000 Lire nicht übersteigen. Der letzte Termin der Einsendung ist der 28. Febr. 1883; die Ausstellung der Entwürfe beginnt am 28. März 1883 und dauert 20 Tage. Als Preisjury fungiren fünf italienische Künstler, von welchen drei vom Minister des Unterrichts, zwei vom Executivcomité ernannt werden.

(Die deutsche Ausgabe des »Buches der Malerei von Lionardo da Vinci« von **Heinrich Ludwig**.

Unsere Leser werden sich erinnern [1]), dass bei Veröffentlichung des Programmes der Lionardo-Ausgabe der Herausgeber des Libro della Pittura di

[1]) Repertorium f. Kunstwissenschaft, Bd. IV, Heft 3, S. 2—14.

Lionardo da Vinci Herr Heinrich Ludwig versprochen hat, das Buch von der Malerei des Lionardo auch in deutscher Sprache so angeordnet herauszugeben, wie es im III. Bande der grossen Ausgabe des Lionardo (XVII. Band der Quellenschriften) vorerst in tabellarischer Form angestrebt wurde.

Zu unserer grossen Befriedigung ist das Versprechen bereits eingelöst. Die deutsche Ausgabe des Buches von der Malerei bildet den XVIII. Band der Quellenschriften für Kunstgeschichte, herausgegeben von R. v. E. (Wien, bei Braumüller, 1882). Sie führt den Separat-Titel: »Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Deutsche Ausgabe. Nach dem Codex Vatic. 1270 übersetzt und übersichtlich geordnet von Heinrich Ludwig. (Vorworte S. XVI. Text 456 S. 8°. mit 268 Holzschnitten«). Obgleich die grosse und die deutsche Ausgabe zusammengehören, und zusammen die vollständige Lionardo-Ausgabe bilden, so wünschte doch die Verlagsbuchhandlung nach Beendigung des Druckes die deutsche Ausgabe getrennt in den Buchhandel zu bringen, um die Verbreitung des Werkes besonders in Künstlerkreisen zu erleichtern.

Der 1. Band der vollständigen Ausgabe des Buches von der Malerei enthält Text und Uebersetzung des I.–IV. Theils, S. 535 mit 96 Holzschnitten, 2 photolith. Tafeln der Handschrift (der Quellenschriften Bd. XV).

Der 2. Band enthält Text und Uebersetzung des V.—VIII. Theiles, das Inhaltsverzeichniss und eine bibliogr. Beilage, 408 S. mit 172 Holzschnitten (der Quellenschriften B. XVI).

Der 3. Band enthält den Commentar, S. 352, Sachregister und 15 Holzschnitte (der Quellenschriften B. XVII).

Der 4. eben erschienene Band der Lionardo-Ausgabe (XVIII. Band der Quellenschriften) lehnt sich direct an den XVII. Band der Quellenschriften an, indem er mit Separatartikeln die deutsche Ausgabe von Lionardo da Vinci »Buch der Malerei« (Text 456 S. 8°. mit 268 Holzschnitten) bereichert. In dem Vorworte nimmt Hr. Ludwig die Gelegenheit wahr, einige Textstellen und Hilfsfiguren der früher erschienenen Bände richtig zu stellen. Für diejenigen Leser, welchen die Muse nicht gegönnt ist, den Urtext im Vergleiche mit der gegenüberstehenden Uebersetzung zu studiren, wird die übersichtlich geordnete Lecture der deutschen Ausgabe eine grosse Erleichterung beim Studium des Lionardo bieten.

Das Inhaltsverzeichniss der deutschen Ausgabe ist Folgendes: Erster Theil: Der Wettstreit der Malerei mit den Wissenschaften, der sogenannte Paragone. Zweiter Theil: 1) Allgemeine Malerregel, die sogenannte Precetti des Lionardo, 2) das Buch Malerei, Eintheilung der Malerei und relative Wichtigkeit ihrer Theile; vom Abzeichnen und Malen nach dem Studium in der Natur, den Reflexen, den Farben, Perspectiven und Composition. Dritter Theil: Von der menschlichen, thierischen Figur: 1) Maasse, Bild und Bewegung; 2) Beleuchtung, Hintergrund, Färbung und Perspective im Figurenbild. Vierter Theil: Von Draperien, Kleidern, Trachten und Gewändern. Fünfter Theil: Vom Schatten und Licht. Sechster Theil: Von den Bäumen und vom Laub. Siebenter Theil: Von den Wolken. Achter Theil: Vom

Horizonte. Der Preis der deutschen Ausgabe ist ein ungewöhnlich niedriger. Ein Octavband mit 452 Seiten und 268 Holzschnitten im Preise von 10 Mark ist eine Leistung, welche im deutschen Buchhandel selten vorkommt. Ueber die ganze Lionardo-Ausgabe wird in diesem Organ demnächst ausführlich referirt werden.

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Adamy's Architektonik. (Eberson, Le Portefeuille, XIV. 22.)
Archaeological discoveries at Ardea. (Academy, 22. Juli.)
Bertolotti, A. Artisti Lombardi à Roma. (Litter. Centr.-Bl., 31.)
Birt, Th. Das antike Buchwesen in seinem Verhältniss zur Litteratur. (Litterar. Centralbl., 33.)
Blümner, H. Laocoon-Studien. (Litterar. Centralbl. 28.)
Bowes. Japanese marks and seals. (Academy, 15. Juli.) — (Athenaeum, 15. Juli.)
Ceuleneer, A. de. Le Portugal, notes d'art et d'archéologie. (Athenaeum belge, 15.)
Chennevières, H. de. Les dessins du Louvre. (Courrier de L'Art, 34.) — (Lostalot, Gaz. des B.-Arts, août.)
Domenici, B. de. Le memorie degli artisti napolitani. (Faraglia, Archiv. stor. per le provincie napolit., VII, 2.)
Ephrussi, Ch. Albert Dürer et ses dessins. (Graphische Künste, IV, 3. 4.) — (Athenaeum, 2. Sept.)
Fabricius, E. De architectura Graeca commentationes epigraphicae. (Litter. Centralbl., 27.)
Fétis, Fréd. Musée Royal d'Antiquités et d'Armures. Catalogue des collections des poteries, faïences, et porcellaines. Bruxelles. (Gauchez, Courrier de l'Art, 35.)
Feuerbach, A. Ein Vermächtniss. (Litter. Centralbl., 28.)
Firmin-Didot, Ambr. Histoire de la typographie. (Deutsche Litter.-Ztg., 37.)
Förster, Karl. Abdrücke eines vollständigen Kartenspiels auf Silberplatten, gestochen von Georg Heinr. Bleich. (Pabst, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 40.)
„Freydal" des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien, herausg. von Quirin von Leitner. (Graphische Künste, V, 1.)
Friedländer, Jul. Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts. (Litter. Centralbl., 27.)
Geymüller, Heinr. v. Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. (Lübke, Augsb. Allg. Ztg., B. 216.)
Goeler von Ravensburg. Rubens und die Antike. (Guglia, Allgem. Kunst-Chronik, 33.)
Götzinger, E. Reallexicon der deutschen Alterthümer. (Schlosser, Augsb. Allg. Ztg., B. 197.) — (Litteraturbl. f. germ. u. roman. Philologie, 8.)
Guiffrey, Jul. Antoine van Dyck. (Graph. Künste, IV, 3. 4.)
Henning, R. Das deutsche Haus in seiner historischen Entwickelung. (Litterar. Centralbl., 39.)
Hultsch, Fried. Heraion und Artemision. (Litterar. Centralbl., 28.)
Kekulé, Reinhard. Die antiken Terracotten. (Körte, Deut. Litter.-Ztg., 36.)
Kolb, Jos. v. Die Münzen, Medaillen und Jetons des Erzherzogthums Oesterreich ob der Enns. (Numismat. Zeitschr., 14. 1.)
Lalauze. L'œuvre de Maurice Quentin de Latour. (Clément de Ris, Gaz. des B.-Arts, sept.)
Langbehn, Jul. Flügelgestalten der ältesten griechischen Kunst. (Litterar. Centralbl., 28.)
Laspeyres, Paul. Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien. (Bohn, Deut. Litter.-Ztg., 31.)
Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Herausgeg. von Heinr. Ludwig. (Deutsche Litter.-Ztg., 29.)
Lorck, C. B. Handbuch der Geschichte der Buchdruckerkunst. (Litterar. Centralbl., 27.)
Lund, Troels. Das tägliche Leben in Skandinavien während des 16. Jahr-

hunderts. (Slomann, Deutsche Litter.-Ztg., 27.)

Matz, Friedr. Antike Bildwerke in Rom. (Litterar. Centralbl., 34.)

Meitzen, A. Das deutsche Haus in seinen volksthümlichen Formen. (Litterar. Centralbl., 39.)

Menzel, Ad. Illustrationen der Werke Friedrichs d. Gr. (Véron, Courrier de l'Art, 32.)

Müller, Sophus. Die Thier-Ornamentik im Norden. (Litterar. Centralbl., 33.)

Müntz, E. Les précurseurs de la Renaissance. (Le Livre, août.)

Overbeck. Geschichte der griechischen Plastik. (Ebers, Augsb. Allg. Ztg., B. 213 ff.) — (Göttinger Gel.-Anzeig., 29.)

Perrot u. *Chipiez*. Geschichte der Kunst im Alterthum. (Carrière, Augsb. Allg. Ztg., B. 194)

Perry. History of Greek and Roman sculpture. (The Nation, 29. Juny.)

Pétigny, J. de. Histoire archéologique du Vendomois. (Le Livre, août.)

Philostrate l'Ancien. Une galerie antique de soixante-quatre tableaux. Introduction p. A. Bougot. (Véron, Courrier de l'Art, 28.)

Raab u. *Reber*. Die kgl. bayerische Gemäldegalerie Pinakothek in München. (Kršnjavi, Zeitschr. f. bild. Kunst, 10.)

Rooses' Christophe Plantin. (Boele van Hensbroek, Nederland. Spectator, 31.)

Rosenberg. Geschichte der modernen Kunst. (Guglia, Allgem. Kunst-Chronik, 34.)

Saulcy, F. de. Jerusalem. (Neumann, Zeitschr. f. bild. Kunst, 11.)

Sax, Eman. Die Hausindustrie in Thüringen. (Litterar. Centralbl., 38.)

Scharf, George. Historical and descriptive catalogue of the pictures busts etc. in the National Portrait Gallery, Exhibition Road, South Kensington. (Gauchez, Courrier de l'Art, 34.)

Schlickeysen, A. Erklärung der Abkürzungen auf Münzen. (Numism. Zeitschr., 14, 1.)

Sepp, J. N. u. B. Die Felsenkuppel eine Justinianische Sophienkirche. (Neumann, Zeitschr. f. bild. Kunst, 10.)

Straub, A. Le cimetière gallo-romain de Strasbourg. (Litterar. Centralbl., 33.)

Taine, H. Philosophie de l'art. (Chesneau, L'Art, 402) — (Le Livre, août.)

Thausing's Dürer. (Academy, 26. August ff.)

Thode, H. Die Antiken in den Stichen Marcantons, Agostino Veneziano's, Marco Dente's. (Litterar. Centralbl., 30.)

Van Someren, J. F. Essai d'une bibliographie de l'histoire speciale de la peinture et de la gravure en Hollande et en Belgique. (Wurzbach, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 41.)

Wagner, E. Führer durch die Grossh. vereinigten Sammlungen zu Karlsruhe. (Westdeutsche Zeitschr. I, 3.)

Giovanni Pietro de Pomis,

kaiserlicher Hofkammermaler, Hofarchitekt und Festungsbaumeister in Graz.

Von **Josef Wastler**.

Am Hofe des steirischen Herzogs Carl II., Erzherzogs von Oesterreich, herrschte eine lebhafte Kunstthätigkeit. Der Erzherzog hatte gleich seinem Bruder, Ferdinand von Tirol, des Vaters (Kaiser Ferdinand I.) Kunstliebe geerbt und was Ferdinand für Tirol wurde, das ward Carl II. für Steiermark. Ersterer schuf aus den vom Vater überkommenen, unter den Brüdern »zu gleichen Theilen« vertheilten Kunstwerken die berühmte Kunst- und Waffensammlung im Schlosse Ambras bei Innsbruck, Carl II. im Verein mit seiner kunstliebenden Gemahlin Maria von Baiern eine »Schatz-, Kunst- und Rüstkammer« in der Burg zu Graz, welche noch im Jahre 1668, als schon vieles nach Wien gewandert war, über 2000 Nummern aufwies, mit 500 Gemälden, zahlreichen Rüstungen und Waffen und einer endlosen Menge von Werken der Kleinkunst, wie Altärchen, Reliquienschreinen, Werken der Plastik und Schnitzerei, Prunkgefässen, prächtigen Stoffen, indischen und orientalischen Gegenständen, mathematischen Instrumenten und Raritäten aller Art [1]).

Aber nicht nur ein Sammler war der Erzherzog, er war auch ein tüchtiger Bauherr. Die grossartig angelegte Befestigung des Schlossberges, der auf der Plattform neben der alten Thomaskirche errichtete achteckige Campanile, die Anlage einer Prachtstiege in der Burg, die Umgestaltung der Hofcapelle daselbst, die Burgcapelle in Judenburg,

---

[1]) Das Inventar dieser Sammlung, in welcher sich, so ganz nebenbei angeführt, als »in einem Truchel liegend, allerlei Holzstöck« die heute in der Hofbibliothek zu Wien befindlichen 135 Holzstöcke zu Burckmayrs »Triumphzug Kaiser Max I.« befanden, ist von mir veröffentlicht in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Kunst und historische Denkmale. Neue Folge, VII. Band.

das Jagdschloss Carlau, das Convictsgebäude, die Universität, die Stadtthore, endlich das für sich und seine Familie bestimmte prächtige Mausoleum im Dom zu Sekkau[2]) waren seine Werke, zu deren Ausführung er zahlreiche Künstler aus Italien an seinen Hof berief, so die Architekten Domenico de Lalio (Erbauer des Landhauses), Dionisio Tade, Giuseppe Vintana, Alessandro Verda; die Bildhauer Poccabello, Sebastian Carlone; die Maler Teodoro Ghisi aus Mantua, Balthasar Grineo, Giulio Licinio etc. Als Erzherzog Carl im Jahre 1590 starb, setzte seine kunstsinnige Wittwe Maria die baulichen und künstlerischen Unternehmungen fort und führte sie zu Ende. Sie verkehrte persönlich und schriftlich mit den Künstlern, ordnete deren Verwendung bei den verschiedenen Werken an und zeigte sich als die würdige Tochter ihres kunstsinnigen Vaters, des Herzogs Albrecht V. von Baiern. Ihre Correspondenz mit dem Gesandten am spanischen Hofe, dem Grafen von Khevenhüller ist eine ununterbrochene Fülle von Aufträgen, Kunstwerke für ihre geliebte Sammlung zu erwerben und zwar: Gemälde, Statuen, Hausaltärchen, Reliquiarien, Prunkgefässe, orientalische Teppiche, Seiden- und Goldstoffe, Musikinstrumente etc[3]).

Im Jahre 1596 tritt in Graz ein Künstler auf, welcher als Maler, Architekt und Festungsbaumeister eine seltene Vielseitigkeit entwickelte und durch nahe an vierzig Jahre das Kunstleben in Graz beherrschte. Es ist dies Giov. Pietro de Pomis. In Lodi in Italien, wahrscheinlich 1565 geboren, mag er, wie Ilg vermuthet[4]) seine ersten künstlerischen Anregungen in seiner Vaterstadt durch Callisto Piazza empfangen haben, aber dass er der venezianischen Schule näher stand, als es durch die in Lodi herrschenden Kunsttraditionen möglich war, beweisen seine Grazer Werke, besonders das Mariahilfbild, welches ihn unzweifelhaft als einen Schüler Tintoretto's erkennen lässt. Pietro de Pomis stand vor seinem Grazer Aufenthalt als Kammermaler in den Diensten des Erzherzogs Ferdinand in Innsbruck und zwar von 1588—1595 (s. Brief Nr. 1 im Anhange). Was er dort malte, ist uns nicht bekannt; wir wissen nur, dass er die Zeichnung für das Porträt des am Grabmonumente Max I. in der Franciscaner Kirche thätigen niederländischen Bildhauers Alexander Colin lieferte, das Lukas Kilian in Augsburg 1601 in Kupfer gestochen.

Das Wenige, was bis jetzt über unseren Künstler bekannt war,

---

[2]) Siehe: Das Mausoleum des Erzherzogs Carl II. in Sekkau. Mittheil. der k. k. Cent.-Comm. Neue Folge. VII. Band.

[3]) Siehe Hurter: Das Bild einer christlichen Prinzessin.

[4]) Ilg: »Untersuchungen über Werke der Renaissance und Barokkunst in Graz«. Mittheil. der k. k. Centr.-Comm. XIX. Jahrgang.

hat Ilg in dem oben citirten Artikel zusammengefasst. Eine Durchforschung des Hofkammerarchivs der k. k. Statthalterei in Graz hat uns aber eine solche Menge von Daten, eigenhändigen Briefen etc. geliefert, dass wir nun in der Lage sind, im Nachfolgenden eine ziemlich ausführliche Biographie des Künstlers zu geben. Wie aus den genannten Acten hervorgeht, wurde Peter de Pomis von 1596 an mit monatlich 12½ fl. zum Kammermaler aufgenommen und ihm »für die Tafel bei Hof vom 1. Juni 1596 an monatlich 8⅓ fl. verordnet«, was einem Jahresgehalt von 250 fl. entspricht. Die gelieferten Gemälde wurden separat honorirt und von Zeit zu Zeit schritt der Künstler um eine ausserordentliche Gnadengabe ein, zu deren Erlangung er unerschöpflich an Motiven war. Die erste dieser Gnadengaben, im Betrage von 50 fl., erhielt er im Jahre 1600. Um jene Zeit, oder etwas früher mag er das grosse, 2 m hohe, 3 m breite Votivbild der Domkirche von Graz ausgeführt haben, welches neben vielen Heiligen die ganze erzherzogliche Familie in Porträts darstellt. In der Mitte des Bildes befindet sich Christus am Kreuz, zu dessen Füssen die hl. Magdalena. Auf der linken Seite kniet an einem mit Teppichen belegten Betpulte Erzherzog Carl II., hinter welchem der hl. Petrus steht, nebenan, dicht aneinander gereiht, seine sechs Söhne, Knaben mit gefalteten Händen, unter welchen die zwei verstorbenen durch weisse Gewänder markirt sind. Hinter jedem Kinde steht sein Namenspatron oder ein Schutzengel. Auf der rechten Seite des Bildes kniet in gleicher Weise die Gemahlin Carls, Erzherzogin Maria vor der Himmelskönigin und an sie gereiht neun Töchter, unter denen sich nur eine verstorbene befindet, mit ihren Schutzheiligen. Das Bild wurde, wie eine lateinische Inschrift andeutet, nach dem Tode des Erzherzogs von dessen Wittwe gestiftet. Es ist gegenwärtig in einem so beschädigten Zustande, hängt ausserdem so hoch, dass man kaum auf den ehemaligen Werth desselben schliessen kann.

Erzherzog Ferdinand, der älteste Sohn Carls, übernahm im Jahre 1596 die Regierung der innerösterreichischen Lande. Als er 1601 gegen die Türken zog und das von denselben besetzte Kanischa belagerte, war Peter de Pomis in dessem Gefolge. Welcher Art die Dienste waren, die er dort leistete, ist nicht bekannt; wahrscheinlich verdiente er sich seine Sporen als Militär-Ingenieur, in welcher Eigenschaft wir ihm von dem Jahre 1615 an officiell begegnen werden. Im Jahre 1605 wurde dem Künstler mit Rücksicht auf seine geleisteten Dienste der Adel mit dem Prädikate: »von Treuburg« verliehen. Zwei Jahre darauf richtet Peter de Pomis ein Gesuch an den Erzherzog, mit der Bitte, ihm jährlich 100 Kronen Provision zu verleihen. Ferner bittet er um die Tafel

bei Hofe für sich und seinen Diener und fügt dann bei: »Vnd waill Ich ain solche Begiert lieb vnd güette villen mein Lebzeit in E. F. D. Diensten Zuezubringen, hab ich mir ein Hauss anfangen zu pauen mit meinem weib vnd Khindern zu wohnen, Vm E. F. D. desto füglicher dien khan. Damit ich aber diss main angefangenes Haus khan Vollenden, muess Ich ain gelegenes Ortt von meinen Nachbarn darzu erkhauffen. Also bitt Euer F. D. Ich ganz Vnderthenig Sie wollen mir auss genediger Milttetigkeit 4 oder 500 Cronen genedigst ertheilen.« Die darauf erfolgte Resolution Ferdinands war kurz die: »Es sollen ihm 200 Thaler gereicht werden, im Uebrigen es beim alten Stand gelassen werden solle.«

Am 29. April 1608 starb die Mutter Ferdinands, Erzherzogin Maria. Sie war eine fromme Fürstin und eifrige Katholikin und hatte als solche einen beträchtlichen Antheil an der durch Ferdinand inaugurirten Gegenreformation.

Im Gebäude der aufgehobenen protestantischen Stiftsschule »im Paradeis«, in welchem bekanntlich auch Keppler von 1596—1600 lehrte, errichtete sie 1602 ein Kloster der Clarissinnen, dem sie zeitlebens ihre grösste Aufmerksamkeit und Zuneigung schenkte. In diesem Kloster machte sie häufig die klösterlichen Andachten mit und verordnete, dass sie nach ihrem Tode, im Gewande der Clarissinnen daselbst begraben werde. Sie war nicht nur fromm, sondern auch eine grosse Wohlthäterin der Armen, kein Wunder, dass sie nach ihrem Tode von der katholischen Bevölkerung wie eine Heilige verehrt wurde. Peter de Pomis unterliess es nicht, die allgemeine Stimmung der Katholiken von Graz durch ein Gemälde zu verewigen, welches die Aufnahme der Verstorbenen unter die Auserwählten des Himmels zum Gegenstand hat. Das Gemälde, 205 cm hoch, 240 cm breit, befindet sich heute in der Galerie Attems in Graz und zählt zu den bedeutendsten Schöpfungen des Meisters. Erzherzogin Maria, im Habit der genannten Ordensschwestern, betritt unter der Führung der hl. Clara den Himmel. Die Heiligen Franz und Joseph, Seraphicus, Sebastian, Stephan, Laurenz und andere sind versammelt, um die fromme Fürstin zu empfangen. Im Vordergrund sitzt die gewaltige Gestalt des hl. Christoph des himmlischen Athleten, welcher wie ein Kyklop die Weltkugel hält. Der ankommenden, natürlich porträtartig dargestellten Erzherzogin gegenüber kniet in betender Stellung ihr im Tode voran gegangener Gemahl, Erzherzog Carl II., mit dem goldenen Vliesse geschmückt. Die Composition ist interessant und edel gehalten, die Gruppen schön abgewogen, das Colorit tintoresk. Das schöne Werk ist mit: »Joannes Petrus de Pomis Laudensis F.« signirt.

Für das neugegründete Clarissinnenkloster malte de Pomis das Hochaltarbild, welches nach Auflösung des Klosters in die kleine Kirche St. Anton von Padua kam und dort heute ohne Rahmen als Ruine an der Kirchenwand hängt. Es stellt die Madonna mit dem Kinde dar, welches die unterhalb befindliche Gruppe segnet, dann die hl. Clara, tief unten die Erzherzogin Maria, das Modell des von ihr gestifteten Klosters »im Paradeis« darbringend. Hinter der letzteren befinden sich die Heiligen: Franciscus, Barbara, Katharina, Margaretha, Cäcilia, Lucia, Agatha etc. Die Composition ist ohne Halt und Mittelpunkt, die Malerei äusserst flüchtig. Allerdings ist das Bild heute sehr beschädigt und wiederholt übermalt, aber schon die zerfahrene Composition zeigt, dass es nie gut gewesen sein kann. Wenn man von Tintoretto sagen konnte, dass er drei Pinsel besass, einen goldenen, einen silbernen und einen bleiernen, so kann man von seinem Schüler de Pomis füglich dasselbe behaupten. Während das früher besprochene Bild der Gallerie Attems den goldenen Pinsel repräsentirt, muss dieses Werk in die Kategorie des bleiernen verwiesen werden.

Im Jahre 1611 erfolgt die im Anhange unter Nr. I. in extenso abgedruckte Eingabe des Künstlers an den Erzherzog Ferdinand, in welcher er in Anbetracht seiner dem steirischen Hofe durch 16 Jahre geleisteten Dienste um die Summe von 3000 fl. ersucht, und zwar 2000 fl. als Geschenk, 1000 fl. aber als Vorschuss für künftig zu leistende Arbeiten, unter der ausdrücklichen Bemerkung, dass er nie wieder mit einer ähnlichen Bitte hervortreten werde. Er motivirt sein Ansuchen durch seine zahlreiche Familie und durch den Umstand, dass er in der Lage sei, einen seinem Hause benachbarten Grund anzukaufen, um sich mit seiner Frau und sieben Kindern besser einrichten zu können und hofft, dass ihm animo und Gelegenheit gegeben werde, sich seiner Kunststudien zu befleissen: »in der Malerei, in den drei Arten der Miniatur, von denen zwei von ihm erfunden seien, in der Ausführung von Medaillen in Wachs, in welcher Kunst er sich ebenso ohne Schande sehen lassen kann, wie in der Ausführung von Plänen der Civilbaukunst, wie z. B. die von ihm concipirte Fassade der vom Fürsten von Eggenberg erbauten Mariahilfkirche beweist.«

Diese Eingabe wurde von der Hofkammer an Ferdinand geleitet mit folgender origineller Einbekleidung:

» . . . . In Ansehung Er (de Pomis) nicht allein mit ainer guetten Besoldung der jährlichen 200 Taller versehen, sondern Er last Im auch sein pro tempore beschene Hof Maler arbeith Jedesmal Zallen, Zudem Im auch Erst Vor 4 Jaren, nemblich 1607 ain gnad pr. 200 Taller gnedigst erthailt worden: Iedoch Vnd dieweillen man solche, Vnd

dergleichen artifices Vnd khunstreiche Leuth, auch an anderer Fürsten Vnd Potentaten Höfen ausser der ordinanz, mit grosser müehe vnd Vncosten zu erhalten vnd zu haben Pfleget, Er supplicant auch, J. D. Hofkammer wissens, in solcher seiner Mallerkhunst excellirent Vnd wollerfahren ist, der auch desswegen an diesen Hof billich lenger zuerhalten; So wäre demnach der Hofcammer gehorsamste mainung E. F. D. möchten Ime de Pomis 1000 fl. auss der Viehsaustrieb anderen Jars gebür zu einer gnad und ergözlichkeit gnädigst schenkhen.«

Ferdinand geht auf den Vorschlag der Hofkammer ein und bewilligt dem Künstler ein Geschenk von 1000 fl. In dieser Eingabe lernen wir Peter de Pomis zum ersten Male als Baumeister kennen. Die Fassade der Kirche zu Mariahilf, zu der er den Plan machte, besteht aber nicht mehr, da sie im vorigen Jahrhundert bei dem allgemeinen Umbau der Kirche abgeändert wurde. Die genannte Eingabe dürfte erfolgt sein, unmittelbar nach Ausführung des grossen Bildes für Mariahilf in Graz, des berühmtesten Werkes des Künstlers, welches er 1611 vollendete. Die Composition zerfällt in zwei Theile. Oben sitzt auf einer Wolkenschichte die Madonna mit dem Christkinde auf dem Schosse, von zwei fliegenden Engeln umgeben. Unten kniet auf einer Stufenterrasse die Erzherzogin Marianna, Gemahlin Ferdinands, mit der Hand nach der hilfespendenden Madonna weisend. Um sie herum befinden sich, die Hilfe der Gottesmutter anflehend, Kranke und Presshafte, Gefangene und Besessene, während den von einer kreisrunden Exedra abgeschlossenen Hintergrund eine Gruppe von Heiligen ausfüllt. Das verbindende Glied zwischen Erde und Himmel bildet ein in der Mitte des Bildes emporschwebender Engel, ein Körbchen am Arme tragend, mit einem freundlich lächelnden, entzückend schönen Gesichte. Der obere Theil ist ganz tintoresk gehalten; nur ein Schüler dieses Meisters konnte den Ton und die allgemeine Farbenstimmung so halten, dass man glaubt, Tintoretto's Pinsel habe da mitgewirkt. Im unteren Theil manifestirt sich die Sucht des Künstlers nach dem Grossartigen, Gewaltsamen. In der That ist die den linken Vordergrund einnehmende Gruppe: ein halbnackter Mann, der eine Besessene in den Armen auffängt, von ganz grossartiger Wirkung und erinnert an die ähnlichen imposanten Scenen des berühmten Jgnaziusbildes von Rubens im Belvedere zu Wien [5]).

Kein Bild, welches je in Steiermark gemalt wurde, ist so populär geworden, als das genannte. Was Lucas Cranach's Mariahilfbild für

[5]) Dieses schöne Werk wurde 1773 von Joh. Veit Kauperz in Kupfer gestochen. Im Jahre 1881 wurde es vom Galeriedirector Heinrich Schwach restaurirt und bei dieser Gelegenheit von den mehrfachen barbarischen Uebermalungen befreit.

Tirol und Süddeutschland, das wurde die de Pomis'sche Darstellung für Steiermark und Innerösterreich. Diese Madonna mit dem Christkinde im Schosse wurde unzählige Male wiederholt. Wir finden sie an den Hausfassaden in Graz in Stein und Terracotta, wir finden sie in Holz geschnitzt in verschiedenen Kirchen, in Fresco gemalt auf zahllosen Gebäuden der Steiermark, selbstverständlich auf jenen Votivbildern, welche fromme Gläubige am Gnadenorte niederzulegen pflegten und die, wie jeder Kenner christlich katholischer Gnadenorte weiss, in der Regel künstlerisch um so tiefer stehen, je höher der Glaube des meist den niederen Ständen angehörigen Spenders steht. Frühzeitig hat sich um das Bild ein ganzer Sagenkreis gesponnen. Die erste Legende bezieht sich auf den Künstler selbst und lautet im Volksmunde also: Der Guardian des Klosters der Minoriten in Mariahilf, Cornelius von Torello, bestellte bei dem Künstler ein Hochaltarbild für eine bestimmte Summe. Als de Pomis den Entwurf fertig hatte, schien er ihm selbst so ausserordentlich gelungen, dass er einen höheren Preis dafür verlangte. Der Guardian bestand auf seinem Schein, der Künstler weigerte sich, es um den bedungenen Preis auszuführen und — erwachte eines Tages mit erblindeten Augen. Nun kam die Reue, und der von der Ungnade der Himmelsfürstin also Gestrafte gelobte, falls er das Augenlicht wieder erlange, das Werk umsonst zu malen. Und siehe da, das Augenlicht kam wieder, und de Pomis malte das schöne Bild mit Freude und Begeisterung — umsonst.

Wir haben es hier offenbar mit einer Künstleranekdote zu thun, welche auf einer vorübergehenden Augenkrankheit basirt sein mag. Dass de Pomis, wenn er wirklich das Bild umsonst gemalt hätte, diesen Umstand bei seinen wiederholten Eingaben und Gesuchen an Erzherzog Ferdinand nicht unerwähnt gelassen hätte, scheint uns bei seiner stark geldsüchtigen Natur fast zweifelhafter als ein Wunder. Aber genug, für die gläubige Menge hatte das Bild ein Wunder gewirkt, noch bevor es eigentlich existirte, und der Künstler hat sich durch seine Schöpfung zum populärsten Maler der Steiermark gemacht. Hat es ja nicht einmal Raphael verstanden, ein Bild zu schaffen, das von der Staffelei weg, gleich zum wunderthätigen Gnadenbilde erklärt wurde: solche Künstlerthaten waren eben nur im Zeitalter der Gegenreformation möglich! Die Minoriten spendeten für das Bild einen schweren massiven Rahmen aus vergoldetem Silber und damit nicht genug, erhielten Madonna und Christkind zwei plastische Goldkronen, welche zum ästhetischen Horror auf der Leinwand ober den Köpfen befestigt wurden. Des Künstlers Meisterwerk wurde also Gnadenbild zum Schaden des Kunstwerkes, denn die plumpen Goldkronen zerstören jede künstlerische Illusion.

Im selben Jahre 1611 musste de Pomis, wahrscheinlich im Auftrage des Erzherzogs nach Wien reisen. Er verstand es, auch aus diesem Auftrage Capital zu schlagen, denn wir finden einen Act vom 31. Oktober desselben Jahres, aus welchem ersichtlich ist, dass dem Künstler für die Reise ein Kleid im Betrage von 147 fl. und ein Hut im Werthe von 11 fl. 6 β ausgefolgt wurde. Am 31. Jänner 1612 erhält der Hof-Holzagent Ott von der Hofkammer den Auftrag, dem Peter de Pomis »das notturfftuge Holz zu dem Jme an Jezo zunerrichten anbeuolhenen Mallerwerkh's zu geben und zu liefern.« Im October 1614 erhielt der Künstler 400 fl. Gnadengeld, am 1. Novbr. desselben Jahres aber 100 Thaler für Farben, durch Wechsel in Venedig angewiesen. Die Farben kaufte er persönlich in Venedig ein, er war also 1614 in der Lagunenstadt. Bei seiner Rückreise scheint sich der Künstler im Görzischen eine Quantität rothen Weines gekauft zu haben, denn wir finden, vom 31. Mai 1615 datirt, einen Passbrief, »um 15 Sämb [6]) rotten Therendter Wein« zu seiner Gesundheit nach Graz bringen lassen zu können.

Das originelle deutsch geschriebene Gesuch des Künstlers an den Erzherzog lautet folgendermassen:

Durchl. Erzherzog, gnedigster Fürst und Herr!

Demnach ich Vor meinem Jüngstlichen Verraissen von Görz bey die 15 Sämb rothen Therendt erkhaufft habe, welche dann meines erachtens an gemeltem orth zu Görz noch sind, Vnd Sintemallen mir die alhiesiegen Landtwein gar Zuwider auch sehr Übel mich darbey befinde, vnd khain grössern Reichthumb dan allein mein gesundhait habe. Darumben ich meine erkhauffte wein gern alhie hette, Gelangt derwegen an E. F. D. mein Undterthänigstes bitten .... (den Wein ohne Zoll einführen zu dürfen).

Fünfzehn Pferdeladungen Wein, hinreichend um eine kleine Festung zu verproviantiren, sind etwas viel für den Hausgebrauch eines Künstlers. Es scheint, dass de Pomis auch hier seinen Vortheil nicht aus dem Auge liess, und dass er es nicht verschmähte, mit dem Ueberschuss des zollfreien Therendter ein kleines Privatgeschäftchen zu machen.

Im Jahre 1614 begann ein Unternehmen, das den Künstler bis zu seinem Tode beschäftigte. Erzherzog Ferdinand beschloss, für sich und seine Nachkommen ein prachtvolles Mausoleum zu errichten. Der Bau von prunkvollen Grabstätten war damals gewissermassen Mode. Von dem Mausoleum, das der Vater Ferdinands, Erzherzog Carl II., in Sekkau 1587—1592 durch Alexander de Verda erbauen liess, haben

---

[6]) Sämb, eine Pferdeladung, die Ladung eines »Säumers«.

wir bereits gesprochen; Graf Ruprecht von Eggenberg erbaute für sich am Abhange des Schlossberges in Ehrenhausen ein Mausoleum, welches der Baumeister Hans Walter 1610—1614 ausführte.

Auch Ferdinand wollte nicht zurückbleiben und liess die neben der Grazer Domkirche gelegene alte Katharinencapelle niederreissen, um an deren Stelle den betreffenden Neubau zu führen. Dieses Mausoleum zählt zu den originellsten gleichzeitigen Bauten von Deutschland. Es ist ein Kuppelbau, dem durch ein vorgelegtes Schiff eine Längenrichtung gegeben, mit einer halbkreisförmigen Apside in der Axe des Schiffes, in welche ein excentrisch gestellter kreisrunder Thurm einschneidet. Senkrecht auf der Axe des Gebäudes befindet sich ein zweiter elliptischer Anbau, mit einer kleineren Kuppel, unter welchem die Gruft sich befindet. Die Hauptfassade besteht aus einer vierfachen jonischen Säulenstellung, deren Gebälk von einem geradlinigen Giebel abgeschlossen ist, der seinerseits wieder von einem kolossalen Segmentgiebel umrahmt wird. Diese malerische Baugruppe mit der opulenten Fassade, den zwei Kuppeln, dem runden Thurme, den Statuen und Gemälden, allerdings nur auf das Malerische concipirt und in den Detailformen barrok, aber mit einer für jene Zeit ungewöhnlichen Consequenz in der Durchführung des architektonischen Grundgedankens, hat seinesgleichen nicht in ganz Deutschland. Man wusste bis heute nicht, wer der phantasievolle Künstler desselben war, aber unsere Hofkammeracten zeigen unumstösslich, dass Niemand anderer, als Peter de Pomis der Erbauer gewesen. »Wie man angefangen, das St. Catharienen gepeu [7]) ins Werk zu setzen, liess Ihn (Peter de Pomis) Se. Majestät zum Baumeister bestellen und monatlich 30 fl. mit Anfang 1. Juli 1614 bei Hrn. Flossmann (Cammerdiener Ferdinands und Burggraf zu Graz) anschaffen.« So heisst es in einem Buchhalterbericht vom 7. September 1636. Dieses und andere später anzuführende Schriftstücke zeigen deutlich und zweifellos dass Peter de Pomis der Erbauer des Mausoleums gewesen.

Der Bau ging anfangs langsam von Statten, denn de Pomis war vielfach anderweitig beschäftigt. Erst im Jahre 1622 scheint er unter Dach gewesen zu sein, da ein Actenstück dieses Jahres von 50 Ctr. Kupfer spricht, welche zur Eindeckung abgeliefert wurden. Den statuarischen Schmuck erhielt das Gebäude erst Anfangs der dreissiger Jahre, die innere Ausschmückung durch Stucchi und Fresken kam aber erst 1686 unter Kaiser Leopold zur Ausführung.

---

[7]) Das Gebäude hiess damals St. Catharinen-Capelle oder auch Hofcapelle St. Catharina. Der Name Mausoleum kommt in den Acten zum erstenmale 1686 vor, bei Gelegenheit, als Kaiser Leopold die innere Stuccodecoration ausführen liess, und wurde von da an stets gebraucht.

Durch den Mausoleumsbau hat sich Peter de Pomis unter die ersten auf Deutschlands Boden wirkenden Architekten seiner Zeit gestellt. Man mag über die eigenthümlich geformten jonischen Capitelle, deren Echinus durch ein einziges riesiges Eckblatt geschmückt ist, über die Fensterbekrönung durch geflügelte Engelsköpfe, über die Emporhebung des Säulencapitelles bis zur Höhe des Frieses und andere Bizarrerien den Kopf schütteln, man wird aber zugeben müssen, dass trotz der Complicirtheit der Anlage der architektonische Grundgedanke überall klar zu Tage tritt und dass die Gliederung der Massen durchwegs in schönen Verhältnissen gehalten ist. Wenn des Künstlers Fassade von Mariahilf in ähnlicher origineller Weise concipirt war, so ist nur zu bedauern, dass sie im vorigen Jahrhundert einer verschnörkelten Chablone weichen musste, denn gegen diese und ähnliche Hobelspäne- und Lederhautarchitekturen des 17. und 18. Jahrhunderts bleibt unser Mausoleum noch immer ein classisches Werk.

Im Jahre 1615 baute sich unser Künstler ein Haus vor dem eisernen Thor. In der Bewilligung hiezu, datirt vom 31. Juli desselben Jahres, wird gesagt, dass man gegen das Gebäude nichts einzuwenden habe, jedoch »solle er damit nicht zu hoch fahren, damit nicht der Festung Ungelegenheiten entstehen möchten.« Im September 1615 wird Peter de Pomis zum »Consigliero, Jngegniero et Architetto di Sua Altezza« und zum Ingenieur über die Festungen Görz, Gradisca, Triest, und Fiume ernannt, mit der Verpflichtung, »dass er alle Jahr die kaiserlichen Gepeu und Vöstungen einmal besichtigen und in seiner Abwesenheit einen verständigen Pallier halten solle.« Das betreffende Document ist von Giovanni Sforza Conte di Portia unterzeichnet. Für diesen Dienst erhielt er eine jährliche Bestallung von 200 fl.

Seine Einnahmen waren nun für die damaligen Verhältnisse sehr bedeutend. Als Hofkammermaler bezog er 250 fl. jährlichen Gehalt, als friaulischer Baumeister 200 fl., für den Mausoleumsbau 360 fl., das zusammen 810 fl. jährlich betrug. Ausserdem wurde ihm jedes gelieferte Gemälde, jede Reise separat honorirt. Wie er es verstand, bei jeder Gelegenheit Gnadengaben zu erreichen, haben wir schon wiederholt gesehen. Um diese Zeit stand der Künstler auf der Höhe seines Ruhmes und seiner pecuniären Verhältnisse. Er wurde von Erzherzog Ferdinand, bei dem er eine Persona gratissima war, mit Geschenken förmlich überhäuft. Im October 1616 erhielt der Hauptmann zu Görz den Auftrag, dem Künstler ein Grundstück von 80 Ackern neben dem »Pauwaldt« als dessen Eigenthum einzuräumen. Vom 28. December 1617 datirt ein Schenkungsbrief des Erzherzogs, worin »unserm Hof und Cammer Maller auch paumeister vnd getreuen lieben Joh Peter de pomis vnser

eigenthumbliches Grundstuckh vor St. Pauls Thor, ... welches 260 Claffter in sich halten thuet, gnedigst vnd frey aigenthumblich geschenckht« wird. Der Künstler schien sich in Aneignung von Gunstbezeugungen in materieller Form den Meister Tizian zum Muster zu nehmen, welcher seiner Zeit die Gunst des Kaisers Ferdinand I. auszunützen suchte, indem er für ein Porträt des Kaisers so viel Holz des Rohrwaldes bei Toblach verlangte, dass der Betrag des Holzzolles die Summe von 300 fl. ausmache. Als dann die Rechnungsbeamten der Hofkammer zu Innsbruk darüber kamen, brachten sie heraus, dass bei dem niedern Zollsatz fast der ganze grosse Rohrwald darauf ginge, um auf 300 fl. Zoll zu kommen und der grosse Künstler und schlaue Holzhändler Tizian musste sich schliesslich mit einer Abfindung von baaren 300 fl. begnügen [8].

Um diese Zeit, vielleicht etwas früher, so dass die eben angeführten Gunstbezeugungen Ferdinands als eine Belohnung der betreffenden Leistung angesehen werden könnten, malte der Künstler das grosse Hochaltarbild zu St. Anton von Padua in Graz. Als Ferdinand die Regierung Innerösterreichs übernahm, trat er sogleich, im Gegensatz zu seinem milden Vater, entschieden gegen den Protestantismus auf. Am 8. August 1600 liess er auf dem Platze innerhalb des Paulusthores 10,000 protestantische Bücher öffentlich verbrennen und gründete an dieser Stelle das dem hl. Anton von Padua gewidmete Kloster der Kapuziner, dessen Bau sammt Kirche am 6. Oktober 1602 vollendet war. Das Hochaltarbild, dessen Ausführung unserem Künstler übertragen wurde, stellt gewissermassen eine Apotheose der Gegenreformation dar. Neben einer Gruppe der Heiligen: Rochus, Sebastian, Hieronimus, Leopold und Ulrich kniet der jugendliche Ferdinand, das Kreuz, worauf der Orden des goldenen Vliesses hängt, am Arme, den Bischofsstab in der Hand. Ihm zur Seite ist die »Religio« mit der dreifachen Tiara geschmückt, die durch Darreichung von Kelch, Schild und Schwert den Erzherzog zum Kampfe für die katholische Kirche auffordert, anderseits aber auf den Preis dieses Kampfes, auf die deutsche Kaiserkrone hinweist, welche von zwei Engeln in der Luft getragen wird. Ein Flugband um den Bischofsstab trägt die Inschrift: »Apprehende arma et sentum et exsurge in adjutorium meum usque ad mortem et dabo tibi coronam«, ebenso weisen andere Inschriften auf den bevorstehenden Kampf und den erhofften Sieg hin. Oben in den Wolken befindet sich abermals eine Gruppe von Heiligen, umgeben von Engeln, die das Modell des Schlossberges sammt dem am Fusse desselben befindlichen Klosters dem Heiland entgegen tragen, welcher der neuen

---

[8]) Siehe Repertorium II, pag. 223.

Stiftung seinen Segen ertheilt. Ob die den Hass der herrschenden Partei gegen den Protestantismus ausdrückenden Inschriften eine Erfindung des Künstlers waren, oder ob sie ihm von höherer Stelle dictirt wurden, ist nicht bekannt, aber jedenfalls hat sich der Künstler mit diesem seinem Werke entschieden auf die Seite der Gegenreformation gestellt, und die Leidenschaftlichkeit, welche dazumal die Geister erregte, findet in dem Bilde beredten Ausdruck. Es ist keine »Santa conversazione«, wie die Meisterschule unseres Künstlers deren so ausgezeichnete geschaffen, es ist eine »Santa ribellione«, in der Christus, die Heiligen und Engel so aufgeregte Stellungen einnehmen als wollten sie sämmtlich gleich zu den Waffen greifen, um den Protestantismus in Steiermark mit Stumpf und Stiel zu vertilgen und auszurotten. In dieser Beziehung ist das Gemälde ein höchst interessantes Monument jener stürmischen Gemüthserregungen, welche dem beginnenden Religionskriege vorangingen, einem Kriege, der unserem Vaterlande durch 30 Jahre zahllose Ströme von Blut gekostet. Das Bild zählt zu den schwächeren Leistungen des Künstlers. Wie sollte auch unter Aufregungen und Stürmen, unter dem Einflusse religiöser Leidenschaftlichkeit ein wirkliches Kunstwerk entstehen, das vor Allem Sammlung und Ruhe des Schaffenden voraussetzt! Aber man wird diesem Werke nicht bestreiten können, dass es als das künstlerische Vermächtniss der damaligen Stimmung im katholischen Lager einen bedeutenden historischen Werth beansprucht. So wie man den mit Luther und Melanchton befreundeten Lucas Cranach den Maler der Reformation genannt hat, so können wir für unseren mit Ferdinand II. befreundeten Peter de Pomis, der im Centrum sass, von dem aus die Fäden der neuen kirchlichen Bewegung geleitet wurden, mit Recht das Epitheton: Maler der Gegenreformation beanspruchen. Das Hochaltarbild von St. Anton von Padua ist das Document hiefür.

Im Jahre 1618 malte der Künstler das Altarblatt für den von Sigmund Friedrich Grafen von Trautmannsdorf gestifteten linken Seitenaltar der Grazer Domkirche, eine Verkündigung Mariens. Das Bild wurde im Jahre 1858 durch ein Gemälde von Tunner ersetzt und hängt gegenwärtig an der Kirchenwand neben dem Altar. Es ist in der Composition zerfahren und zeigt so recht den Barrokmaler, der in übertriebenen Bewegungen die Anmuth sucht. Im selben Jahre 1618 wurde Peter de Pomis der Auftrag zu Theil, den grossen Saal der Universität mit Fresken zu schmücken. Die Darstellungen scheinen Scenen der griechischen Mythe enthalten zu haben; sie sind nicht mehr vorhanden, da Maria Theresia den Saal zur jetzigen Bibliothek umbauen liess. Ueberhaupt ist von Frescomalereien des Künstlers nichts mehr vorhanden.

Im Jahre 1619 malte Peter de Pomis das Altarblatt des vom Freiherrn von Stadl gestifteten rechten Seitenaltars der Domkirche. Es stellt den heiligen Ignazius dar, welchem Christus, mit dem Kreuze beladen, voranschreitet, ihn zur Nachfolge auffordernd. Im Hintergrund ist das Forum Trajanum sichtbar; in den Wolken erscheint Gott Vater von Engeln umgeben. Das Bild zählt zu den besseren Werken des Künstlers. Besonders schön ist die Gestalt Christi, mit einem edlen ausdrucksvollen Kopf, der Faltenwurf des lebhaft bewegten Mantels ist schön stylisirt und trefflich gemalt. Nur der eine Engel in den Lüften, welcher ganz sinnlos eine Wolkenschichte zu heben scheint, gefällt sich in einer übertriebenen Stellung. Im selben Jahre gründete Peter de Pomis die sogenannte »Maler Confraternität« in Graz, eine Künstlergenossenschaft, die ihn selbstverständlich zum Vorstande wählte, welche Würde er bis zu seinem Tode bekleidete. Diese Maler-Confraternität hat sich bis über das Jahr 1755 erhalten[9]).

Aus dem Jahre 1619 findet sich ein Brief des Künstlers an Ferdinand, welcher nunmehr, als Ferdinand II. römischer Kaiser geworden und seine Residenz nach Wien verlegt hatte, des Inhaltes, dass er gezwungen sei, in sein Vaterland zu gehen um seinen 86 Jahre alten Vater nochmals zu sehen und sich der geringen väterlichen Erbschaft zu sichern. Um diese Reise ausführen zu können, habe er schon vor einigen Monaten die Bitte an den Kaiser gerichtet, ihm als Gabe einen Passeport auf 1500 Ochsen gnädigst verabfolgen zu lassen. Er werde möglichst schnell zurückkehren, aber er kann in Italien Stuccoarbeiter für die »Cuppola Imperiali« anwerben. Er dankt für die ihm ausgestellten Empfehlungsbriefe, vermisst aber einen darunter, um den er neuerdings bittet, nämlich an Cardinal Borghese, durch welchen sein Cousin Pater Aurelio Galeano, Dominicaner von Lodi, diesem empfohlen werde, damit er eine seiner Würdigkeit entsprechende Stelle erhalte.

Man sieht, dass der Künstler es versteht, seine bevorzugte Stellung beim Kaiser zur Protection auszunützen. Der Kaiser befiehlt hierauf dem Hofpfennigmeister: »unserem Baumeister und getreuen lieben Joh Peter de Pomis vmb seiner Uns und den Unsrigen treugeleisteten langjährigen gehorsamsten Dienst willen zumahlen aber von gnaden Weg einen Passbrief auf 500 Oxen sollicher gestalt allergnedigst zu bewilligen dass nämblich ihm die gepühr, als von Jedem Stuckh 2 fl. 39 kr. so zusammen 1325 fl. bringen thuet, auszufertigen.« (9. November 1619.)

Mit diesem einträglichen Briefe und den Empfehlungsschreiben in

[9]) Ein im Besitze des Herrn Professor Moser in Graz befindliches Manuscript gibt die Namen der aus Malern, Bildhauern und »Vergoldern« bestehenden Mitglieder dieser Confraternität vom Jahre 1745.

der Tasche tritt der Künstler seine italienische Reise an. Ob er in Italien Stuccoarbeiter für das Mausoleum angeworben, ist sehr zweifelhaft, da, wie wir später sehen werden, bei seinen Lebzeiten es überhaupt nicht zur inneren Stuccodecoration kam.

Wie sehr Peter de Pomis auf die Zuneigung und Gewogenheit des Kaisers rechnete, beweist die gewiss seltene Kühnheit, dass er am 20. Februar 1620 in einem an den Kaiser gerichteten Schreiben, diesen zur Hochzeit seiner Tochter nach Graz einlud. Er bittet in dem betreffenden Schreiben, da er »seine erstgeborene Tochter Giovanna mit Maximilian Ottavio, Sohn eines in den Diensten des verstorbenen Erzherzogs Carl gestandenen Dieners [10]) zu verheirathen gedenkt, der Kaiser möge zur Hochzeit, welche im nächsten März stattfinden soll, erscheinen nach dem Beispiele, nach welchem Jesus die Hochzeit zu Canaan in Galiläa besuchte.« Der Schluss des Schreibens lautet: »Wir alle bitten den allmächtigen Gott, dass wir Ihre Majestät über die schurkischen Rebellen (scelerati rebelli) triumphiren sehen können.« Also auch hier wieder der ausgesprochenste Protestantenhass, welcher nicht wenig dazu beigetragen haben mag, den Künstler bei Ferdinand beliebt zu machen. Der Kaiser erschien nun allerdings nicht persönlich auf der Hochzeit, aber er liess sich durch seinen Grazer Burggrafen Hans Flossmann dabei vertreten, welcher den Auftrag erhielt, bei dieser Gelegenheit der Braut ein Trinkgeschirr im Werthe von 25—30 fl. zu überreichen [11]).

Bei dieser Gelegenheit sei uns gestattet, einen Blick auf die Familie des Künstlers zu werfen. Peter de Pomis war mit Frau Anna Judith verheirathet. In seinem Brief vom 2. November 1611 sagt er, dass er mit sieben Kindern gesegnet sei. Die älteste Tochter war nach Obigem Giovanna [12]). Dann wissen wir von einer Tochter Katharina, welche einen gewissen Zollner ehelichte [13]). Am 2. August 1598 wurde der Sohn Ferdinand geboren. Dann waren noch zwei Söhne Joh. Babtista und Joh. Nicolaus, welche in den dreissiger Jahren als Soldaten seiner Majestät ihr Leben auf dem Schlachtfeld liessen. Letzterer

[10]) Des verstorbenen Hofapothekers Clemens Ottavio. Die Trauung fand am 2. März 1620 statt, wobei Graf Porcia als Zeuge fungirte.

[11]) Es war damals üblich, dass der Kaiser den Kindern seiner Hofbeamten bei deren Verheirathung ein Hochzeitsgeschenk in Form eines silbernen Gefässes etc., auch in Baargeld reichen liess, wofür in den Hofkammeracten zahlreiche Belege sich finden.

[12]) In den Matrikeln der Stadtpfarrkirche wird diese Tochter, welche den Max Ottavio heirathete, Susanna genannt.

[13]) In den Matrikeln stehen die ein kleines Familiendrama umfassenden lakonischen Worte: »Am 12. Juni 1631 geboren Alexander Bonaventura Spurius, der Vater ein Kriegsmann, die Mutter Katharina de Pomis, jetzt Frau Zollerin.«

war vor seinem Kriegsdienst, im Jahre 1626 Bauzahlmeister in Triest. Die Namen der übrigen Kinder sind nicht bekannt. Aber nach 1611 schenkte die Frau Judith dem Künstler noch ein Kind Maxentia, welches am 7. April 1617 getauft wurde, wobei die Frau »Doktorin Verda«, Gemahlin des Cammerprocurators Verda, Sohn des Erbauers des Sekkauer Mausoleums zu Gevatter stand. Maxentia heirathete am 2. August 1637 den Caspar Rath von Oy in Tirol.

Der vielseitige Künstler war mit Geschäften und Aemtern noch nicht genug beladen; am 19. Oktober 1621 wurde ihm auch noch der Bauzahlmeisterdienst in Triest angetragen. De Pomis scheint für sich den Dienst abgelehnt zu haben, hat aber seinem Sohne Joh. Nicolaus die Stelle verschafft. Am 19. August 1622 erhielt der Künstler in einem von Ferdinand gezeichneten Briefe den Auftrag, wegen Reparirung der Baufälligkeit der Festung Gradisca sich dahin zu begeben. Trotzdem der Kaiser befiehlt de Pomis soll keine Zeit zur Abreise versäumen, geht er dennoch nicht ab, sondern kommt zunächst am 28. December mit einer bittlichen Eingabe, ihm 300 fl. zur Reise zu bewilligen, und die seit 1. September 1615 ausständige friaulische Baumeisterbesoldung flüssig zu machen. Ueber diese Versäumniss, noch mehr aber über die Flauheit und Nachlässigkeit, welche sich der Künstler beim Mausoleumsbau zu Schulden kommen liess, aufgebracht, traten die Räthe der Hofkammer am 24. April 1623 mit einer geharnischten Eingabe gegen den Künstler an den Kaiser auf. In derselben heisst es: »Nachdem im verflossenen Jahr Peter de Pomis von Sr. Majestät den Auftrag erhalten, sich nach den Festungen Gradisca und Görz zu verfügen, um die nöthigen baulichen Reparaturen vorzunehmen, und obwohl man Peter de Pomis wegen Erhandlung etlicher zu dem hiesigen Kirchengebäu nothwendigen Bauleute etliche Tausend Gulden gegeben, ist er dennoch auf dato nit zu bewegen gewest, hinein sich zu verfügen, oder doch wenigstens ainen anderen Baumeister an seiner statt zu verordnen der selbige Baubesserung in die Handt näme. Ungeachtet er auch dem hiesigen Kirchengebäu (Mausoleum) nie in Person abwarttet, ain wail aufmauern, ain wail abbrechen lasst, und selbst nie Zuesieht, auch woher Zuvor E. K. M. ain Gulden in anschlag gebracht, jezt 3 und mehr gulden begert, wie dann der Flossmann deroselben zur genüge gehorsamst würde referiren können, wie viel diss ortt gehaust und das geltt Vnnüz verschleudert wurde . . . .«

Dass der Künstler etwas flüchtiger Natur war, haben wir schon gesehen. Er konnte Grosses leisten, wie sein »Mariahilfbild« und die »Aufnahme der Erzherzogin Maria unter die Seligen« beweisen, Werke, welche sich denen der Venetianer Meister würdig an die Seite stellen

lassen. Aber daneben schuf er die flüchtigsten Machwerke, offenbar in einem Minimum von Zeit, ohne Vorstudien, ohne besondere Ueberlegung, rein nur, um sich seiner zahlreichen Aufträge zu entledigen und Geld zu verdienen. Zu diesen Werken zählt das schon besprochene Altarbild der Clarissinnen, dann zwei Bilder der Attems'schen Gallerie: »Die Krönung Mariens« und »Der alte und neue Bund«, Compositionen mit einer Unmasse von Figuren in den outrirtesten Stellungen, welche launenhaft und willkürlich nebeneinander gestellt sind, ohne einheitlichen Gedanken, ohne Durchbildung des Details, Werke, bei denen der Künstler, als er auf der linken Seite zu malen anfing, oft nicht gewusst haben mag, was auf der Rechten zu stehen kommen werde. Der Künstler scheint nun auch beim Baue des Mausoleums eine ähnliche Flüchtigkeit an den Tag gelegt zu haben. Von einem Plane oder Modelle dazu ist, wenigstens in den Acten, nirgends die Rede; er scheint während des Baues noch experimentirt zu haben, wie die Worte, dass er »ain wail aufmauern, ain wail abbrechen lasst« beweisen, ausserdem liess er es an der persönlichen Ueberwachung mangeln. Kein Wunder, dass die Herren Kammerräthe diese geniale Nachlässigkeit von ihrem bureaukratischen Standpunkte aus übel nahmen und sich gegen den wegen zahlreicher fürstlicher Gunstbezeugungen längst beneideten Künstler Luft machten.

Endlich im Frühjahre 1625 begab sich der Künstler, wahrscheinauf eine (nicht mehr vorhandene) energische Mahnung des Kaisers, zum Besuche der Festungen nach dem Süden. Von Fiume richtet er ein Schreiben an den Kaiser (Anhang Brief Nr. 2), in welchem er erklärt, kein Geld zur Rückreise zu haben, der Kaiser möge daher einen beigelegten Conto von 456 fl. für gelieferte Malerei gnädigst begleichen lassen. In Triest erwarte er dann einen Betrag von den Erben des verstorbenen Grafen Valmarano, ob für gelieferte Arbeiten oder als eine ihm zugemittelte Erbschaftssumme, ist nicht zu entnehmen.

Der dem Briefe angefügte Auszug (ebenfalls im Original unter Nr. 3 abgedruckt) weist folgende für den Kaiser gelieferte Arbeiten auf. Ein Porträt Ferdinands mit Gemahlin Maria Anna; dann die Porträts von fünf Kindern des Kaisers, ein Porträt des Erzherzogs Leopold Wilhelm »im Gewande eines Clerikers« für Erzherzog Leopold, Bischof von Passau, sämmtlich in ganzer Figur. Ferner eine »Himmelfahrt Mariens, als Votivbild für Mariazell, ein Porträt der Gemahlin Ferdinands, nach dem Tode gemalt, ein desgleichen des verstorbenen Max Ernst; endlich das Bild eines weissen Dammhirschen nach der Natur. Der Burggraf Hans Flossmann bestätiget in einer Schrift vom 9. März 1625, dass die Angaben des Künstlers auf Wahrheit beruhen und fügt

bei dem Gemälde der Assunta folgende Bemerkung an: »Die Bemehlte Tafl auf Kupfer vnnserer Lieben Frauen Himelfarth, hab Ich auf Euer Khai. Maj. genedigsten Beuelch bey vnser lieben Frauen Zu Zell (Mariazell), heraussen auf der Strassen, wo Ihr Für. Durch. Erzherzogin Maria Anna Hochseligisten angedenkhens in der Senfften, im engen vnd hochengefärlichen wege auf einen Plattenstain gefallen sein, in ein aufgemaurthe Seilen Zue einer gedechtnuss einmachen lassen.«

Unser Künstler war nicht umsonst in Fiume. Er fand dort bei einem Stadtthore nahe der Festung ein altes Haus, eigentlich nur einige Mauern, wie er sich ausdrückt, ohne Dach, ohne Decke, gänzlich unnütz, wie er meint. Er bittet in einem Briefe an den Kaiser (Anhang Nr. 4), derselbe möge es ihm schenken, damit er es ausbauen, zur ewigen Erinnerung an den Kaiser geniessen möge und damit auch sein Sohn, welcher in Fiume lebt, es geniessen könne. Der Kaiser beauftragt am 26. Oktober 1625 den Fürsten von Eggenberg über dieses Gebäude Bericht zu erstatten; ob der Künstler seinen Wunsch erfüllt sah, ist aus den Acten nicht ersichtlich.

Durch viele Jahre, nämlich von 1616 bis zum Tode des Künstlers 1635, zog sich die Angelegenheit der Schenkung von 80 Ackern Grund neben dem Bauwald bei Görz hin. Obwohl der Kaiser 1616 den Auftrag gegeben, dass de Pomis 80 Acker übermittelt werden sollen, erhielt dieser dennoch nur 22. Jahrelang wurde hin und her correspondirt, vom Künstler urgirt, den Rest aber scheint er nie erhalten zu haben, denn nach seinem Tode, nämlich am 22. Mai 1635, schlägt die Hofkammer vor, den Erben des Künstlers für das Fehlende eine Entschädigung von 150 fl. zu geben.

Um das Jahr 1630 spielt sich eine für unseren Künstler sehr unangenehme Geschichte ab. De Pomis erhielt »zur Giessung aines Metallenen Bildts und Erkhauffung etlicher stain zur Stainhauerarbait (für das Mausoleum) 2000 fl.«, hat aber wie der Hofkammerbericht an den Kaiser lautet, »solche nur zu aignen Nuzen angewendt«. Die Hofkammer schlägt daher vor, ihm die 2000 fl. von seinem Gehalte abzuziehen. Im Jahre 1631 scheint nun de Pomis wirklich einige Steine zu Wege gebracht zu haben, denn am 19. November dieses Jahres werden David Schaller vom Orden Christi in Portugal und Hans Flossmann aufgefordert, sich mit Sachverständigen ins Einvernehmen zu setzen und die von Peter de Pomis beigestellten Steine zu schätzen. Der Bericht hierüber vom 26. Juni 1632 sagt: »Da die staine eigentlich nur zu einem Muster zu gebrauchen, als dass etwass nüzliches darauss Zubringen sein würde;« so ist es am sichersten, dass solche Peter de Pomis wieder zugestellt werden, damit er daraus seinen besten

Nutzen schaffe, hingegen ihm die erhaltenen 2000 fl. an seiner Besoldungsforderung abzuziehen seien. Dass der Künstler für die Statuen der Fassade in der That keine italienischen Steine geliefert, beweisen diese selbst, welche erst nach des Künstlers Tode im Jahre 1635 aus einheimischem Aflenzerstein angefertigt wurden.

Im Jahre 1632 erlitt der Künstler durch Wolkenbruch und Ueberschwemmung an seinem Hause am »eisernen Thore« grossen Schaden, indem die Mauern seines Gartens unterwaschen und zerstört wurden. Dieses Elementarereigniss, der Abzug von 2000 fl. und der Umstand, dass während des Krieges in Deutschland die kaiserlichen Kassen stets leer waren, so dass die Gehalte nicht regelmässig ausbezahlt werden konnten, verbitterten die letzten Lebenstage unseres Künstlers. Kurz vor seinem Tode, am 15. Jänner 1633 richtet er eine Eingabe an den Fürsten von Eggenberg folgenden Inhalts: Er habe vom Hofpfennigmeisteramt den ausständigen Gehalt von 2755 fl. zu bekommen, habe sich mit der Anweisung darauf zur Landschaftsbuchhaltung verfügt, dort sei ihm aber das Geld nicht bezahlt worden, da so viele Hofschulden seien, die auf 25 Jahre vertheilt werden müssen. Weiter sagt er: »Da ich nit allein eines hohen Alters, sondern auch mit leibs schweche und gebrechlichkeit beladen, also dass ich die lange Zeit von 25 Jahr nit erleben wurde. 2tens haben grosse Gewässer und Gewitter vorigen Sommer mir über 1000 Thaler Schaden gethan und das ganze Gemäuer hinten im Garten bei meinem hause aussgewaschen und verschwemmt. 3tens ich von meinem Sohn und Aydam Caspar Zollner, wegen des ihm versprochenen Heirathsguets der 600 fl., so ich ihm in 2 Jahren zu zahlen getröstet habe gar hoch und Vnverschont angefochten werde.« Aus diesen Gründen bittet er um Auszahlung der genannten Summe.

Wenige Wochen nach Eingabe dieser Bittschrift, nämlich am 6 März 1633, starb der Künstler und wurde in Mariahilf, in derselben Kirche begraben, in welcher sein Meisterwerk den Hochaltar schmückt. Am vordersten linken Pfeiler wurde ihm ein Grabstein errichtet, mit nachstehender lateinischer Inschrift, bei welcher Phrasenhaftigkeit und schlechtes Latein um den Sieg streiten.

MDC (Wappen des Künstlers) XXXIII.

AVREA GESTABAT DE POMIS VELLERA PETRVS
ATQVE PALATINV[s] FLOR[i]VT ORBE COMES
CAESARIS AVCVSTI WLGIQVE FAVORE BEATV[s]
HOC VIRTVS VOLVIT CLARA SEDERE LOCo
FACVNDVS SAPIENs PRVDENS FORTISSIMVSVEROS

QVI MVRVS MISERIS CIVIBVS ALTER ERat
NON TALEM PINEIT DIVINVSPICTOR APELLES
NON PSIDICVS SCVLPSITTALE PERIVTVS OPEVS
MELLEVS HISTORICVS PTOLoM DOCTA POEsis
NON POSSVNT VITANOBILIORE FRVI
CONSTANS MAGNIMAVS MIRA PIETATE SOCRATVS
PICTVS ERAT CHRISTI NVNC OPE MAIOR ERiT
NOMEN ERAT POMIS VERSO NVNC OMINE AD INSTAR
MATVRI POMIS SIC CECIPISSE CENA [14])

Am 20. December 1634 richten die Wittwe des Künstlers Anna Judith und seine Erben eine Eingabe an den Kaiser mit der Bitte um eine Unterstützung oder Abfertigung. Mit Hinweglassung der einleitenden Phrasen lautet sie:

»Weil Peter de Pomis 38 Jar getreu gedient und während seines Dienstes weite und nambhafte Reysen, als mit der Khönigin in Hispanien, mit der Erzherzogin zu Florenz, und in Thürkhischen Kriegsfeldzug vor Canischa verraist, nit weniger auch in den jetzwehrenden Kriegsdienst 2 Söhne und unsere Brueder namens Joh Babdista und Joh Nicolaus ihre gehorsamste Schuldigkeit dahin erzaigt, dass sie beide ihr Leben dankbar geschlossen ..... Se. Majestät haben ihm P. de Pomis vor ainigen Jahren nächst St. Paulusthor zu Graz ein Garten und Grund, so der Cammer gehörig gewesen sein soll, frei Eigenthümlich cedirt und donirt, ungeachtet dessen, dass P. de Pomis denselben Garten etliche Jar genossen, auch mit Paupesserung Vill darein angewendet und spendirt ist gleichwohl Herr Pfarrer zu Graz, Ihro Hochwürden Herr Georgius Hammer Bischof zu Diocaesarea zugefahren, hatt Vmb Abtrettung desselben die clag prosequirt, mit fürgeben, als ob berürter Gartten ain geistl Vnd zu der Pfarr Graz Vnwidersprechliches Vrbars Guett sey, hat wegen ausständigen Zins, Steuern und Kaufrest sein actionem wider unsern EheVogten und Vattern so weit vindicirt, dass Vns der Gartten ganz und gar cum omni emolumento entzogen worden ist. Die Schulden, welche bezalt werden müssen, übertreffen bei weitem den Verlass des seligen, so dass wir Nott und Abgang zu erleiden vns nit erwähren können, wenn nicht S. Maj. in

[14]) Die Schrift ist offenbar von einem des Lateins unkundigen Steinarbeiter eingehauen, dass sie aber uncorrigirt blieb, ist ein Räthsel. P. Michelitsch gibt in dem Werkchen: »Marianischer Gnadenschall des wunderthätigen Gnadenbildes Maria Hilf«, Graz 1739, Correctur und Lesart, Ilg a. a. O. eine davon etwas verschiedene. Als bei der Restauration der Kirche im Jahre 1881 der Stein vom Pfeiler entfernt wurde, zerbrach er in viele Stücke und wurde durch einen neuen mit ähnlicher Inschrift ersetzt.

der angebornen österr. liberalität vns ein Abfertigung zukommen lässt.« Sie bitten demnach »einen offenen special Passbrief zu bewilligen, damit wir vor allen andern 3000 Säämb Negl oder ander Eisenwerkh auss dero J. Oe. Ländern auf das venetianische Gebiet abfueren dürfen.«

Wie wir schon früher bemerkt, war es damals üblich, anstatt Baargeld einen Pass auf irgend ein Zollobject zu fordern, so dass die Regierung, welcher es stets knapp mit dem Gelde ging, der Baarauslage enthoben war. So erhielt Peter de Pomis im November 1619 einen Passbrief auf 500 Ochsen, der aus Augsburg eingewanderte Kupferstecher David Mannasser im Jahre 1645 anstatt baaren 200 fl. einen Passbrief auf 400 ungarische Schweine, »um sie nach dem römischen Reich abzutreiben,« etc. Die Erben de Pomis haben aber mit ihrer Forderung um einen Passbrief auf 3000 Sämb Eisenwerk den Bogen etwas zu sehr gespannt und durch die Höhe der Forderung die Hofkammerbeamten in nicht geringe Aufregung versetzt. Es liegt dem Gesuche ein ausführlicher Bericht des Buchhalters bei, in welchem zunächst die von dem Künstler genossenen Gehalte, dann sämmtliche von ihm erhaltene Gnadengaben in der Höhe von 5231 fl. 40 kr. registrirt werden, wobei der Garten vor dem Paulusthor auf 600 fl., die 80 Acker Grund bei Görz auf 800 fl. veranschlagt erscheinen. Dann berechnet der Buchhalter den Werth, den der verlangte Passbrief repräsentirt, folgender Massen:

Zu Laibach zahlt 1 Sämb Eisen	1 fl. 19 kr. Zoll,	macht für 3000 Sämb	3,950 fl.
„ Triest „ „ „	1 fl. 8 kr. 2 Pfg.	„ „ „ „	3,925 fl.
„ Görz „ „ „ „	1 fl. 45 kr.	„ „ „ „	5,250 fl.
„ Tarwis „ „ „ „	1 fl. 30 kr.	„ „ „ „	4,500 fl.
		Daher Summe	17,625 fl.

Wie der Buchhalter zur Addition sämmtlicher Posten gelangte, da ein Blick auf die Karte lehrt, dass man beim Transport von Eisen aus Steiermark nach Italien höchstens die Zölle zu Laibach, Triest und Görz oder Tarwis und Görz zu entrichten hätte, ist nicht recht verständlich. Genug, die Hofkammer findet die Forderung der Erben identisch mit 17625 fl. und kommt natürlich über die Höhe derselben ausser Rand und Band. Es wird wieder das alte Lied gesungen, dass Peter de Pomis »da er ausser seiner verrichten Malerei, die man ihm ungeachtet seiner so feinen Unterhaltung theuer genug stuckweise bezahlen müssen, Euer k. Maj. wenig Nuz gewesen, wir uns noch in seiner Lebenszeit wider ihm vordero zu unterschiedlichen Malen beschwert, dass er sich umb besagte friaulische Paumeisterei sein ganze diensteszeit gleichsamb so wenig als nichts angenommen, die Besoldung aber gleichwohl vleissig Eingenomben, daneben auch ein gnadengab

nach der Anderen erpresst« etc. Zum Schlusse empfiehlt die Kammer Abweisung in Betreff des verlangten Passbriefes und Bewilligung eines »Almosens« von 200—300 fl. Darauf hin liess der Kaiser der Wittwe eine Gnadengabe von 1000 fl. reichen.

Ausser den bereits namhaft gemachten sind von Peter de Pomis noch folgende Werke bekannt:

Ein Selbstporträt in der landschaftlichen Galerie zu Graz mit einer in goldenen Lettern geschriebenen Inschrift, welche ihn als Gründer der Maler-Confraternität und Schöpfer des Mariahilfbildes benennt. In derselben Gallerie: »Christus dem Petrus die Himmelsschlüssel überreichend« und »Der Tod des hl. Franciscus«, ziemlich schwache, sehr nachgedunkelte Arbeiten.

In der Mariahilfkirche das Altarblatt des linken Seitenaltars: »Christus am Kreuz«, stark übermalt.

In der Kirche am Graben in Graz ein »Ecce Homo«, ein ausdrucksvoller schöner Kopf.

In der Schlosscapelle zu Frauheim: eine »hl. Anna«.

Im Oratorium der Minoriten zu Graz ein Bild: Die heiligen Frauen Elisabeth und Maria mit dem kleinen Johannes, im Hintergrund Josef und Zacharias, oben Gott Vater und Engel. Ein gutes an das Ignaziusbild der Domkirche erinnerndes Werk, wahrscheinlich von dem Künstler herrührend.

Im Inventar des Nachlasses von Joh. Ernst Grafen von Herberstein vom Jahre 1727 ist angegeben: »Ein Kopf von Peter de Pomis«.

In der Gräfl. Brandis'schen Gallerie zu Marburg befand sich ein zweites Selbstporträt des Künstlers, welches nach Schloss Schleinitz gekommen sein soll.

Wenn wir zum Schlusse einen Rückblick auf das Leben und die Werke des Künstlers machen, so ergibt sich zunächst, dass die äusseren Lebensverhältnisse desselben sehr günstig gewesen sein müssen. Ein Künstler, der sich von Italien 15 Pferdeladungen Wein kommen lässt, weil ihm die steirischen Landweine »gar zuwider« sind, kann nicht ärmlich gelebt haben. Er hatte einen für die damaligen Verhältnisse sehr hohen Gehalt, verdiente durch seinen fleissigen Pinsel beträchtliche Summen und konnte als ex offo Maler der Gegenreformation stets auf Gnadengaben des Kaisers rechnen, die, wie wir gesehen haben, oft recht beträchtliche Dimensionen annahmen. Wenn er demungeachtet in seinen Briefen an den Kaiser häufig einen lamentablen Ton anschlägt, seine sieben Figliuoli und die grosse Last seiner Familie hervorhebt, so war das eben seine Art, die theils ein Stück Nationalcharakter repräsentirt, theils nur feine Berechnung gewesen

sein mag, um auf das Gemüth des stets zum Geben bereiten Kaisers zu wirken. Im Gegensatze dazu kann er gelegentlich sehr selbstbewusst auftreten und die Thatsache, dass er es wagt, den in Wien residirenden Kaiser zu der in Graz stattfindenden Hochzeit seiner Tochter einzuladen, zeigt zur Genüge, dass er sich seiner Verdienste vollinhaltlich bewusst war.

Seine Vielseitigkeit war bewundernswerth: Miniatur-, Oel- und Frescomaler, Wachsboussirer, Festungsbaumeister und Civil-Architekt. Dass seine Gemälde sehr ungleich an Werth sind, dass die Mehrzahl derselben den Stempel der Flüchtigkeit an sich trägt, liegt in der Zeit; es war eben die Epoche der Fafprestomaler. War er auch kein Apelles, mit dem ihn die pomphafte Grabschrift vergleicht, so war er ein Künstler von grossen Fähigkeiten und Talenten und seine Hauptwerke in der Malerei, sein Mausoleum sichern ihm einen dauernden und hervorragenden Platz in der Geschichte der österreichischen Künstler.

Anhang.

Brief Nr. 1.

Ser^{mo} Arciduca Sig Sig Gratiosiss^{mo}!

Grande è l'obligo che io tengo all omnipotente Iddio per li infiniti benefity recenti de sua diuina Maestà, fra quali è uno singolare l'esser fatto degno di seruir doi Potentissimi Prencipi, ambi doi Ser^{mi} Arciduchi d'Austria, uno è stato il Ser^{mo} Arciduca Ferdinando di santa memoria Zio di V. A. Ser^{ma} qual ho seruito in Ispruch per Pittore Camerale sino al ultimo di sua uita, one ariuano sette anni continoi di seruitú (come ne fa fede un ben seruito che tengo appresso di mè concessomi da quella Ser^{ma} Arciduchessa) et al A. S. Ser^{ma} che per pura gratia et clemenza mi fece comandar dal Sig Carolo Schurf et il Secretario Storch che uenisse al gratiosissimo suo seruito, al che obedindo io senza fra ponerli alcun tempo, et con ogni humiltà corsi al dolcissimo et gratiosissimo giogo della Ser. sua seruitù, doue ho continuato in tal professione di Pittore Camerale si come hora di continuo facio con ogni pronteza et possibile humiltà et fideltà sin al presente, con esser io gionto al numero di sedeci anni che seruo, qualli con quelli sette d'Ispruch, arriuano alla soma di uintitre anni che mi ritrouo nelli seruity dell' Augustissima Casa d'Austria nella miglior et piu florida età della uita mia, merce di S. Ser^{ma} A. S. hanermi conseruato nel gratiosissimo suo seruitio, onde uinto da tanta clemenza proposi di farmi sotto il Ser. suo nome, sin che à Iddio piacesse et al A. V. Ser^{ma} sperando con il tempo ottener gratia per riparar alla mia miseria, in che hora mi trouo di numerosa famiglia aggranato, et per poter seruir S. Ser^{ma} Alteza con piu assiduita et dilligenza. Percio ueng hora alli gratiosissimi piedi di V. A. Ser^{ma} a dimandarli humilmente una gratia per tutto il tempo della uita mia, obbligandomi di non dimandar mai altro donatino, hora lo chiedo con ogni humiltà, per hauer occasione di comprar un iloco qui vicino per potermi mantener con li miei figliolini, supplico V. A.

Ser^{ma} humilmente, che per sua innata Clemenza mi conceda questa gratia d'aiutarmi con un donatino et gratia di doi mille fiorini, et mille altri, qualli offerisco humilmente discancellarli et pagarli con l'opere quali ordinariamente facio a V. A. Ser^{ma} che il remanente del precio me affatticaro di ritrouarlo altroue, essendo il loco di ualor di 3000 talleri. E uero che gia 4 anni mi fú fatto gratia di ducente talleri perche me agiutasse del danno patitto nelle S. Sue noze. Altrimente in tutto il tempo di mia uita et che seruo non ho mai hauoto altro donatino, et la gratia che humilmente dimando è per il gran peso della famiglia in che mi trouo. Spero che S. S. A. non mi abandonera in questo urgente mio bisogno, et la conseruaró eternamente per gratiosissimo dono, sperando che per pietà di sette figliolini la S. Ser^{ma} si mouerà a compassione di agiuntarmi, et mi darà animo et occasione di affatticarmi al possibile, in quelle uirtú che del continuo studio nella pittura, et le tre sorte di miniadura, doi modi ritrouati da mé, posso anchora senza uergogna lasciar ueder l'opere di medaglie in cera, et nel pigliar la pianta di qual sitto si uoglia nella architettura ciuile, ne ho datto un poco di sagio nella faciata della Sant^{ma} Madona del Socorso tempio eretto del I^{mo} Sig Gioan Vlrico libero Barone di Echenperg, et molte altre cosse pertinenti al dissegno, de quale poche mie fatiche sarano sempre intente ad eseguir la uolonta della Ser^{ma} Sua Idea, per queste cosse spero che Sua Ser^{ma} A. non mi abandonera si come ad altri liberalissimo et gratiosissimo è sempre statto, et la concessa richi doni, staro spetando la gratiosissima sua risolutione et tutti continuamente pregaremo il Sig Iddio la guardi delle fraudi de suoi nemici, et la conserui in uita sano, accio sia la salute nostra et io ingenochione con il capo si facio riuerenza.

Di Vra A. Ser^{ma} Humilissimo Ser^{o}

Gio Pietro de Pomis.

Brief Nr. II.

Sacra Cesarea Mestá.

Mi Ritrouo in fiume san vitto per l'ultima visita de hauer considerato le fortezze del friuli et Istria, hora desidero ritornare à Casa et per che sono totalmente esausto che non è possibile partirme de qui per non hauer danaro, supplico sacra Cesarea Maesta che per Agiuntarme si compiacia farme pagar il conto dell' opere fatte per sua Maestà Cesarea come dimostra questo estratto qui incluso sperando gratiosa Comissione auró non mi mora su il viaggio de necesitai, poi che in Trieute della gratia Concessami dalla Clementi^{ma} mano di V. S. C. Maestá il Conte de Valmarano defonto, uiuendo ápres la graciosa merce fattami da V. M. Cesarea peró supplico che hauendo li Heredi del q^{n}. Conte alcuni danari sopra la muda de Trieste che delli interessi mi sia rintegrato, il mio spero che la S. C. Maestá nostra, ambidua queste mie dimande siano piamente esaudite dalla gratia sua come mio Clementis^{mo} Sig. et cosi lo prego per la contentezza di V. S. Cesarea M. mi chino humilmente et faccio riuerenza humilis^{ma}.

Di Vostra Sacra Cesarea Maestá Hum^{o} et Deo^{mo} servo

(Ohne Datum.) Gio Pietro de pomis.

Brief Nr. III.

Estratto dell' Opere di Pittura fatte per Comissione di S. M. Cesarea.

Prima un Aretratto del^{o} Ser^{mo} Giouan Carolo tutto intiero con uestimenti tutti de ricamo d'Oro et questo e statto mandato in Spagna . . . 30 fl.

Vno Altro Aretratto di Sua Maestá Cesarea tutto intiero con la Ser^{ma} Maria Sta Memoria Consorte di S. M. Cesarea tutto intiero . . . . 60 fl.

Di piú altri Cinque Aretratti tutti intieri cioe li Ser^{mi} Arciduchi di Austria figlioli da S. M. C. per nome il Ser^{mo} Arciduca Giouan Carolo, Ser^{mo} Ferdinando Ernesto, Ser^{mo} Leopoldo Vilelmo, Ser^{ma} Anna, Ser^{ma} Cecilia Renata quali tutte otto sono statti mandati in Francoforte a sua Maesta Cesarea 150 fl.

Un altra Aretratto del Ser^{mo} Leopoldo Vilelmo uestitto in forma di Chierico per mandar al Ser^{mo} Leopoldo Arciduca d'Austria Vescouo di Possa et Argentina et questo ancora é statto tutto intiero . . . . . . 30 fl.

Vn quadro dell' Asonta della Beata Vergine fatto et depinto sopra un Ramo de Altezza de cinque Piedi et largo quatro quale pittura é statto messa in un Pilastro apresso Cell . . . . 100 fl.

Vn Aretratto della felice memoria della Ser^{ma} Arciduchesa Maria Anna tutto intiero nella forma pasata di questa uitta à miglior . . . . 30 fl.

Vn Aretratto ancora ritratto tutto intiero come Giaceua Morto Il Ser^{mo} Massimiliano Ernesto Arciduca d'Austria . . . . 30 fl.

Vn quadro done é depinto dal naturale un Ceruo Bianco con le machie besetine scuse come daino onero Dama . . . . 26 fl.

Somma in tutto 456 fl.

Giouan Pietro de Pomis.

Nr. IV.

Sacra Cesarea Maestá.

E' in fiume S. Vitto apresso una Porta della Cittá non molto lontano dal Castello di Essa alcune Muraglie antiche d'una Casa senza tetto senza Solari netampoco porte anzi totalmente inutile, con unpoco di Sito acanto che si potria accomodar con la faticha per un giardine che arriua sino alle due strade publiche et una uerso le mura della Cittá che in tutto potrá esser un trenta passa geometrici, qual luogo supplico la Sacra C^{a} Maestá nostra uoglia graciosamente graerarme di detto luogho et totalmente dono che io poi lo fabricaro, et lo goderó, a eterna Memoria di Vostra Cesarea Maestá, et miei figlioli, essendo che il mio figliolo, s'e accasato qui in fiume, et trauendo accomodato detto luogho potró, goder lo alle accasione aglaria eterna di S. M. C. assicurando, la S. C. M. V. esser detto, luogo inutile, diserto (anzi sará di molto benefitio al Castello), per la qual Cosa spero totalmente questa gratia pregando Sua Diuina Maestá per sua Salute et Contento.

Diuostra Sacra Cesarea Maestá.

Hum^{mo} et Deuot^{mo} Servo

(Ohne Datum.) Gio. Pietro de pomis.

Romanische Wandmalereien in Tirol[1]).

Von **G. Dahlke.**

3. Aus der Johannescapelle zu Brixen.

Auf dem Grunde eines Weinhofs, den Kaiser Arnolf seiner Gemahlin Ota verschrieben und Ludwig das Kind 901 der Kirche Säben verliehen hatte, erstand am rechten Ufer des Eisack der Bischofssitz Brixen neben dem gleichnamigen, früh schon zur Stadt erhobenen, durch eine Mauer beengten Ort. Nach dem verheerenden Brande, welcher am Charsamstag 1174 die unter Richbert von Säben im dritten Viertel des zehnten Jahrhunderts errichtete Basilika und deren Nebengebäude in Asche legte, erhob sich auf der alten Stelle ein romanisches Münster, von dem noch ein Portal, die Säulen der Kreuzgangarcaden, Apsis und Mauerwerk der Liebfrauenkirche und die Johannescapelle werthvolle Ueberreste bilden. Der Hauptbau wurde 1234 zum zweitenmal ein Raub der Flammen, der gothische, 1447 durch eine Feuersbrunst von neuem beschädigte Dom im vorigen Jahrhundert durch die gegenwärtige im Renaissancestil aufgeführte Kathedrale ersetzt und der Kreuzgang als Begräbnissstätte für die Domherren und Chorbeneficiaten benutzt. Wand- und Deckenmalereien aus zwei Jahrhunderten, zum Theil über älteren Resten, dienen den Arcaden zu künstlerischer Zier; wiederaufgefundene Wandgemälde in der Johannescapelle geben diesem Cyklus Ergänzung und Bereicherung.

Ist man durch eine niedrige, vergitterte Thür aus dem Kreuzgang in die Taufcapelle eingetreten, welche ehemals den Domcapitularen als Berathungssaal diente, so findet man Schiff und Presbyterium durch eine massive 1,34 m dicke, von dem Triumphbogen durchbrochene Mauer geschieden, jenes von gothischem Kreuzgewölbe, dieses von achtseitiger Kuppel überspannt. In der Mitte des Langhauses bildet der grosse Taufstein von rothem Marmor ein Erinnerungszeichen an die

[1]) Vgl. Bd. V, S. 113 fg.

alte Sitte, welche die Untertauchung des Täuflings in das Wasser bedingte; das Gebäude dürfte 1174 dem verheerenden Elemente ebenfalls zum Opfer gefallen sein und bei der Erneuerung statt der ursprünglichen Balkendecke ein Tonnengewölbe erhalten haben, dessen Bögen die Gemälde der Giebel- und Verbindungsmauer begrenzen, das aber — wohl in Folge erlittener Beschädigungen bei dem zweiten Brande — vielleicht gleichzeitig mit der Ueberwölbung der Arcaden, dem höher geschwungenen Kreuzgewölbe wich.

Immerhin bleibt die Capelle auch in ihrer Umgestaltung ein sehenswerthes Denkmal jener Zeit, in der das Bisthum Brixen zu ausgedehntem Besitz und weltlichen Hoheitsrechten gelangte. Von den gelehrten, weltgewandten Kirchenfürsten, welche durch Anschluss an die Politik der deutschen Kaiser ihre eigene Macht begründeten, war der heilige Albuin nach der Uebersiedelung von Säben Otto II. im Rath wie in der Schlacht zur Seite gestanden, Adalbero von Brixen 1007 zu Frankfurt a. M. für die Gründung des Bisthums Bamberg zu Gunsten Heinrichs II. eingetreten und Herwart befreundeter Bundesgenosse dieses Regenten geblieben, dessen Haupt die dankbare Kirche später mit der Gloriole umwob. Von Konrad II. hatte Bischof Hartwig die Grafschaft des geächteten Welf im Inn- und Eisackthale als Geschenk erhalten; in den Wirren Heinrichs IV. mit der römischen Hierarchie bewährte Altwin dem besiegten weltlichen Herrscher seinen treuen Sinn. Als Gregor VII. dessen Gegenkönig Rudolf von Schwaben anerkannt und auf Heinrichs Haupt den Bannstrahl wiederholt geschleudert hatte, berief der Kaiser 1080 eine Versammlung von weltlichen und geistlichen Fürsten nach Brixen, welche in der Johannescapelle zum Strafgericht über »den alten Schüler des Ketzers Berengar und offenbaren Schwarzkünstler« Hildebrand zusammentraten und die Erhebung Guiberts von Ravenna auf den apostolischen Stuhl beschlossen. Blieb ihre Entscheidung für das kraftvolle Regiment Gregors VII. auch bedeutungslos, da weder Heinrich noch dessen Getreuen den Gegenpapst Clemens III. zur Geltung zu bringen vermochten, so kennzeichnet das Verfahren doch die Unabhängigkeit der tirolischen Bischöfe von dem Oberhaupt der Christenheit und ihre innigen Beziehungen zu dem Reich.

Unter den Hohenstaufen war Bertold III., Barbarossa's bewährtester Rath, zum Vogt des Stiftes Brixen eingesetzt und Bischof Heinrich mit diesem Vasallen zur Schwertleite von Friedrichs Söhnen 1184 in Mainz erschienen. Wie Altwin von Heinrich IV. die Grafschaft Pustrissa zum Lohn erhalten hatte, wurde Heinrich von dem mächtigeren Hohenstaufen mit der oberherrlichen Gerichtsbarkeit, dem Münzregal und der Berechtigung zu Zoll und Wegegeld ausgestattet, sein Nachfolger Ber-

thold von Brixen mit den Silbergruben des Fürstenthums und wichtigen Lehen im Reiche bedacht. Zwar überflügelten die Vögte des Bisthums allmälig ihre geistlichen Lehensherren und beschränkten vielfach deren Herrschergewalt, aber noch in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts trat Bruno, Graf von Bullenstätten und Kirchberg, der Erbauer des bischöflichen Schlosses, Begründer von Bruneck und thätiges Mitglied verschiedener Kirchenversammlungen, auf dem Schauplatz des öffentlichen Lebens vielfach in den Vordergrund.

Mit dieser Entwickelung der bischöflichen Macht hat der Aufschwung des Städtchens, das der Biograph des heiligen Anselmus von Lucca z. Zt. des Afterconcils als einen schauervollen Ort inmitten schneebedeckter Felsen beschrieb, nicht gleichen Schritt gehalten. Trotz der günstigen Lage an der Römerstrasse, nah dem Eingang in das Pusterthal, und mannigfacher Förderung durch den fürstlichen Hofhalt, ist der Wohlstand von Brixen gering, das geistige Leben — unberührt von dem Einflusse der gelehrten, kunstsinnigen Priesterschaft — ohne Vertiefung geblieben. Kaiser und Könige waren durch die Thore der Bürgerstadt gezogen, Herzöge und Grafen zur Huldigung, Ritter und freie Mannen zu Gerichtstagen vor dem geistlichen Gebieter erschienen; allein die Pracht der Römerzüge und des Adels Glanz im ernsten Burhurt wie im heitern Waffenspiel, durchstrahlten nicht die schlichten Häuser, aus deren engbegrenzten Räumen freie Weltanschauung selten Ausblick fand. Ob auch die Mauern fielen, Edelherren die rebenbekränzte Au zu ihrem Heim erkoren, Wandergäste von Nord und Süd die Strassen belebten: die Patina spiessbürgerlichen Gepräges ist dem alten Brixinorium bis auf die Gegenwart verblieben.

Schon Tinkhauser hatte an den Seitenwänden der Capelle Gemälde unter der Tünche vermuthet und auf doppelte Farbenschichten einer Stelle hingewiesen, aber erst bei den Vorarbeiten zu der Restaurirung — 1881 — wurden die Bilder in dem Presbyterium blosgelegt, Einzelfiguren und Gruppen im Langhause aufgedeckt und hierdurch die Belege zu den Untersuchungen jenes verdienstvollen Conservators geliefert. Zur Rechten der halbrunden Apsis, in welcher die lebensgrossen Figuren der Madonna, des Täufers und Evangelisten Johannes noch den Inhalt der ursprünglichen Darstellung verhüllen, sieht man den Riesen Christoph als Träger des göttlichen Kindes auf einen Baumstamm gestützt, dessen Krone den Umriss einer Kugel mit schwacher Gliederung des Blätterwerkes zeigt. (Abbild. I.) Zwar ist das Colorit zum Theil verwischt, allein die Zeichnung des mächtigen Kopfes, dem eine

hochrothe Mütze mit keck zurückgebogener Spitze über braunem, langgeringelten Haar, die leicht gerunzelte Stirn und die schwungvoll gebogene Nase, grosse vorstehende, geschlitzte Augen, der geschweifte Mund mit breiter Oberlippe und der grosse Kinnbart den Anstrich markiger Kraft verleihen, tritt auf dem fahlen Mörtelgrunde um so klarer hervor und



Abbild. I. Johannescapelle Brixen. St. Christoph.

die düstre Miene, wie der starre, seitlich gerichtete Blick, geben dem eingefallenen gefurchten Gesicht einen Zug tiefernster Herbigkeit. Ueber dem rothgekreuzten, um den linken Arm geschlungenen Mantel ist ein kurzes farbloses Obergewand durch ein Netz von geraden Linien in regelmässige Felder getheilt und unter dem Halse durch einen flachen Bogen begrenzt. Zwar bleibt die Anordnung der Draperie mit doppeltem Aermelpaar — das enge untere von rother Farbe — schwer zu entwirren, allein der freie Wurf des grünen, an der rechten Hüfte empor-

gezogenen Gürtelkleides, wie des niederrollenden Mantelendes entspricht den Massverhältnissen der kolossalen Figur und die Umrisse der gewaltigen Hand mit langer Fläche, langen Fingern, scharfbegrenzten Nägeln, offenbaren des Recken Muskelkraft.

Weniger glücklich hat der Meister auf blauem, von dem grünen Hintergrunde abgehobenen Felde den Kopf des Kindes ausgestaltet, das mit der Rechten die Haare des Fergen erfasst und mit der steifen Linken den Reichsapfel emporzuheben sich müht. Kein Zug holdseliger Lieblichkeit belebt das kantige Gesicht: verschlossen, kalt, der breite Mund, das forschende Auge starr und das goldbraune, auf die Stirn gestrichene, in Ringeln auf die Schulter niederfliessende Haar von grober Gliederung. Da hier der Fleischton, selbst das Colorit der Lippen völlig verschwunden ist, so treten die Einzelheiten des Entwurfs in voller Schärfe an das Licht. Zwei wagerechte Striche für den Mund, zwei Bögen für das Kinn, ein dicker Umriss für die Wange, der Punkt des Augensterns zwischen flachen, ungleich geschnittenen Lidern und eine Linie zur Begrenzung der Nase, ergeben die Formenbildung des Gesichts, das eher einem Mann als einem Kinde angehört und in Verbindung mit der überaus flachen Figur von schwächlichem Gliederbau einen seltsamen Eindruck macht, zumal die verblichenen Farben des rothen, innen grauen Mantels, wie der bläulich grünen Tunica, den Mangel wirksamer Modellirung nicht aufzuheben vermögen.

An der, nahezu drei Meter breiten Nordwand des Presbyteriums ist durch dreifache Feldertheilung für grössere Compositionen Raum geschaffen worden und der untere Streifen mit Bildnissen alttestamentarischer Patriarchen oder christlicher Heiligen bedeckt gewesen, von denen der vorderste in rothem, die schmalen Schultern eng umschliessenden Gewande mit gescheiteltem Haar und wellig herabgestrichenem Bart das Ansehen eines würdevollen Greises trägt, der zweite, besser erhaltene Blondkopf in derselben ruhigen, tiefernsten Stimmung verharrt, indess die Reste der folgenden, zum grössten Theil verwischten Figuren ohne Namen, ohne Attribute, der Deutung wie der Wiedererneuerung keine sichern Anhaltspunkte gewähren.

In der Mitte prangt das wohlerhaltene Dreikönigsbild: ernst, gedankenvoll Maria mit dem Kinde zur Linken, feierlich, nicht ohne Würde, die Trias der Könige, lässig aufgestützt der Diener, welcher die Kamele hält. (Abbild. II.) Der blaue Sternenhimmel, ein Baum mit rundgewölbter, von grossen Blättern spärlich durchflochtener Krone, hügelige Bodenformen und der Mangel jeder Architektur bezeichnen den Schauplatz der Handlung als das Feld von Bethlehem. Auf einem Sessel, dessen Sockel Rundbogenarcaden durchbrechen, während die gebogene

Lehne jeder Verzierung entbehrt, hält die Jungfrau das unbekleidete Kind auf ihren Knien und blickt unter leichter Neigung des halbverschleierten Hauptes aus grossen, dunklen Augen forschend auf die Gäste. So anmuthlos das breite, durch die kurze, kräftig geschwungene Nase, das zackige Ohr und stumpfe Kinn etwas derb charakterisirte Gesicht, so unmuthvoll der schweigsame, flachgesenkte Mund —, nur ein leiser Anflug mütterlicher Sorgfalt mildert die kühle Ruhe des Selbstgefühls. Das Blau des Mantels ist verblichen, aber die Linien der Faltenbrüche ergeben den natürlichen Wurf des Stoffes, der sich auch in dem rothen, gürtellosen Kleide weich und biegsam um die Füsse wirrt.



Abbild. II. Johannescapelle Brixen. Heilige Drei Könige.

Wie treffend die Natur des stehenden Kindes in der Gliederbildung und befangenen Haltung angedeutet ist: das breite, an den Kopf eines Zwerges gemahnende Gesicht stimmt wenig zu der jugendlichen Form. Goldbraunes Haargeringel deckt den Scheitel und umflicht die Stirn; die ausgebreiteten Arme sind nach beiden Seiten, hier der Gabe des Königs, dort der Mutter zugewandt.

Vor ihm kniet der Greis mit rundem, durch den breiten Mund nicht entstellten Gesicht, schaut fragend, prüfend auf den Spross aus Davids Stamm und bringt dem göttlichen Kinde entblössten Hauptes, doch in selbstbewusster Haltung, seine Huldigung dar. Der braunrothe, an der Seite aufgeschlitzte Ueberwurf wird durch einen, ursprünglich von Gyps modellirten Knopf auf der rechten Schulter zusammengehalten und deckt ein enges, ebenso verblichenes Aermelkleid, das nur die braunen Faltenstriche der Zeichnung klar erkennen lässt. Hinter seinem Rücken wendet Balthasar das dunkelhaarige, mit niedriger Krone gezierte

Haupt, dem Kameraden die wunderbare Erscheinung des grossen Sterns zu weisen, dessen Richtung die erhobene Rechte festzuhalten versucht, während die Linke den Fuss des Weihrauchgefässes umspannt. Zu der straffen, geraden Haltung seiner schmalen, mit blassrothem Mantel über hell- und dunkelrother, grau gekreuzter Tunica bekleideten Figur, stimmt die strenge Miene; wie die Macht der Ueberzeugung das hagere scharfgezeichnete Gesicht des Königs von Saba durchdringt und die Energie des Willens Muskel und Sehne des Armes schwellt, spricht aus dem verzogenen Munde sittliche Kraft. Unter seitlicher Biegung des Kopfes lugt Melchior nach dem Firmamente, hebt verwundert die Rechte und hält mit steifen Fingern der Linken das cylinderförmige Opfergefäss vor der Brust: sein jugendliches Gesicht von weisser Farbe und stumpfer Bildung lässt in den offenen Augen und dem ernsten Munde den tiefen Eindruck des Wunders nicht verkennen. In natürlichem Fluss sind die Gewänder um die Glieder gelegt, aber mit der Stellung des Körpers steht die verschränkte Haltung der Füsse in entschiedenem Widerspruch.

Lose Aneinanderreihung der Figuren verräth des Künstlers Schwäche in der Composition. Zwar ist ausser dem knienden Könige, dessen reiches Barthaar, glatte Stirn und vollgerundete Wangen für die Vollkraft des Mannes zeugen, auch des Führers Blick auf die Madonna und das Kind gerichtet, allein Balthasar und Melchior werden durch den Strahlenglanz des Sterns von der unmittelbaren Beziehung auf die Hauptgestalten abgelenkt und bleiben der Theilnahme an der Handlung entrückt. Bei sorglos leichter Technik überrascht die Kraft der Charakteristik. Wenige Striche reichen hin, den Köpfen Begrenzung und Gestalt zu geben, die Glieder zu beleben und den Faltenwurf des Stoffs in grossen Zügen anzudeuten; indess hat die Flüchtigkeit der Formengebung manche Härte, manche Regellosigkeit in der Physiognomie und den feineren Körpertheilen verschuldet.

An die Königsgruppe schliesst sich der Tross zweihöckeriger Kamele, die bei winziger Grösse in der wechselnden Bewegung ihrer gehobenen und gesenkten Köpfe, gebogenen und gestreckten Füsse, mit Sattel und Gurt, ein ebenso malerisches Ansehen tragen als die genrehafte Figur des Treibers, dessen zurückgestrichenes Haar unter flachem Turban wie im Winde flattert und dessen rohes Gesicht mit kurzer, starkgebogener Nase über dem weitgeöffneten Munde, geringes Verständniss für die Bedeutung des Schauspiels offenbart.

Mit Ausschluss aller Scenen aus dem Leben Christi hat der Maler über die verheissungsvolle Huldigung der Könige den Abschied des Erlösers von der Erde gestellt und die Persönlichkeit des Heilandes durch

die Wahrheit des erstarrenden Empfindungslebens, einen Zug stiller Grösse in dem sanftgeneigten Haupt und die kräftigen Formen des Rumpfes würdig charakterisirt. Schergen, Krieger, der Lieblingsjünger und trauernde Frauen umgeben das Kreuz, auf dessen Armen zur Rechten ein Engel mit lockigem Haar das gelbe Gewand in mitleidsvoller Bewegung vor die Augen zieht, zur Linken ein Teufel von halbthierischer Bildung, grinsend, zähnefletschernd, mit zusammengekrampften Händen an der Qual des Gekreuzigten sich weidet. (Abbild. III.) Nach der Verwischung des Fleischtons hebt sich der Umriss von Christi eingefallenem, lockig bekränzten Gesicht, der flachen Brauen, geschweiften Lider und



Abbild. III. Johannescapelle Brixen. Kreuzigung.

des faltigen Mundes mit gesenkten Winkeln in markigen Strichen von dem fahlen Mörtelgrunde und die gramvolle Miene wie die umschatteten Augen lassen deutlich die Spuren des Leides erkennen, dessen letzte Regung eine krampfhaft verzogene Zehe des linken Fusses enthüllt. Im Gegensatz zu der natürlichen Gliederung des breiten Oberkörpers durch Schulterblätter, Brustbeinwirbel und Rippen, sind die Sehnen an den dünnen Armen und seitlich gebogenen Schenkeln durch parallele, mehrfach unterbrochene Linien in der Farbe des Blutes markirt und nicht minder eigenartig erscheint der dreifache Strahl, welcher in weitem Bogen der geöffneten Wunde entspringt. Dem grünen Kreuze fehlt das Fussgestell, den breiten, nur von einem Nagel durchbohrten Füssen, feine Ausgestaltung der Gelenke, aber das gutgefaltete, bis über die Knie reichende Lendentuch mit rother Binnenlinie des braunen Saums

und einem Reste leichter Schattirung ist mit vollem Verständniss für die Natur des Stoffes ausgeführt.

Von der verschiedenartigen Wirkung des Trauerspiels auf das Volk geben die Henkersknechte ein bezeichnendes Spiegelbild, indem Calphurnius zur Linken in getheilter Tracht, mit Schwamm und Essiggefäss in den Händen, die Lust boshafter Schadenfreude an der Marter des Crucifixus empfindet, Longinus tieferschüttert, kniend, gegenüber mit gefalteten Händen um Gnade für die eigene Seele fleht. Dem zurückgeworfenen Kopf des Einen geben die aufwärts und seitlich gestrichenen Haare, der stechende Blick aus breitgeschlitzten Augen und die kühngebogene Nase den Anstrich trotziger Verwegenheit; des Andern grobgeschnittenes Gesicht ist von Demuth und ehrerbietiger Scheu erfüllt.

An der Spitze der jugendlichen Krieger, welche zur Linken erwartungsvoll den Verlauf der Handlung verfolgen, streckt der Hauptmann in energischer Bewegung die Rechte gegen den Erlöser, legt lose die andere Hand auf den hohen dreieckigen Schild und wendet das glatte, von der Halsberge und dem kegelförmigen Eisenhut umschlossene Gesicht mit dem Ausdruck tiefempfundener Ueberzeugung gegen Joseph von Arimathia, in dessen bärtigem, gefurchten Gesicht leichter Unmuth über das Strafgericht und würdevolles Selbstgefühl sich malen. Des Führers schlanke, elastische Gestalt in rothgekreuzter, anscheinend aus vernieteten Lederstücken zusammengesetzter Brünne, das Schwert an der rechten Hüfte, Arme, Schenkel und Füsse von engen Eisenschienen umspannt, bietet einen fesselnden Gegensatz zu der stattlichen, in wallende Gewänder gehüllten Figur des Gefährten, dem eine pelzverbrämte Mütze zum Schmuck des Hauptes dient und der mit erhobenem Zeigefinger dem Zeugniss für die Göttlichkeit Christi Bestätigung gibt. Mit Ausnahme einer breitgerandeten Kesselhaube gleicht die einfache Tracht der fünf gemeinen, mit Lanze, Schwert und rundem Schild bewehrten Soldaten der Rüstung, welche Kopf und Glieder ihres Hauptmanns beschirmt; die glatten Gesichter zeigen in der Regung spannungsvoller Theilnahme wie in den schwach individualisirten Zügen nur geringe Verschiedenheit: flache Bögen umschliessen die Augensterne, geschweifte Flügel begrenzen die gebogene Nase, ein wagerechter Strich bezeichnet den Mund: fahler Mörtelgrund erscheint an Stelle des Wangencolorits, von dem wenige Spuren des Lippenroths keine deutliche Anschauung gewähren.

In der gegenüberstehenden Gruppe bietet die zusammensinkende Mutter des Herrn einen mitleiderregenden Anblick dar; Johannes, dessen Hände der Freundin stützenden Halt gewähren, und drei Frauen theilen ihren Schmerz. Wie des Jüngers breitgerundetes Gesicht mit flachen,

in der Mitte eingesenkten Brauen, faltig umrahmten Augen und plattem, aufwärts gezogenen Munde, sind die verhüllten Köpfe der Trauernden ohne Schönheit, ohne Lieblichkeit, aber die gramvollen Züge offenbaren hier wie dort das tiefe Mitgefühl. Obwohl die Kriegerschaar zur Linken des Kreuzes strenger geschlossen, magnetisch von dem Crucifixus angezogen erscheint, während Maria einen Zwiespalt in die Scene bringt, bildet Christus für den Frauenkreis in gleicher Weise den Alles beherrschenden Mittelpunkt — und das Uebermass der Empfindung, dem die trostlose Mutter erliegt und ihre Freundin mit abgewendetem Gesicht vergebens sich entziehen will, gibt von der Wirkung seines Todes nur eine lichtvollere Spiegelung. Zur Färbung der Gewänder, welche in weiter Fülle, nicht ohne weichen Fluss der Linien, die Körperformen verhüllen, sind vorzugsweise Roth und Braun in zwei Schattirungen, Gelb und Blau verwendet und in der Tunica des knienden Schergen wie der Nachbarin Mariens das Muster und Colorit von dem Waffenrock des Hauptmanns wiederholt. Von dem plastisch ausgeführten Nimbus des Jüngers haftete ein Bruchstück mit vertieften Strahlen ohne Vergoldung an der Wand; hier und da schimmert ein sechsstrahliger, in Gyps modellirter Stern auf dem blauen Grunde: einfache unbestimmbare Architektur mit gekuppelten Fenstern schliesst zu beiden Seiten den Hintergrund, in der Mitte überwölbt ein rother Bogen das Kreuz.

Der inhaltreichen Composition sichern Zeichnung und Charakteristik der Figuren den Vorrang unter den gleichzeitigen Malereien der Capelle und der ernsten Stimmung des Trauerspiels verwebt das leuchtende Roth der Draperie ein heiteres Element. Während Schmerz und sanfter Friede das Antlitz Christi in milder Harmonie durchdringen, entfalten die Nebenfiguren in dem Wechsel der Gruppirung und Bewegung, der Mienen und Geberden lebensvolle Mannigfaltigkeit und das Zerrbild des Teufels versöhnt durch gelungene Raumausfüllung mit der widerwärtigen Form. Auffälliger bleibt der Mangel des eigentlichen Fleischtons, der wohl ursprünglich von dem Mörtelgrunde wenig verschieden aufgetragen und bei geringer Haltbarkeit des Bindemittels vor dem Bewurf mit Mörtel schon so verflüchtigt war, dass auch die Innenflächen der wiederabgelösten Schichten keinen deutlichen Abdruck desselben bewahren konnten. Zwar sind an dem Crucifixus die Umrisse der Schenkel durch hellrothe Nebenlinien hervorgehoben, hier und da rothe und gelbe Tüpfel über den Rumpf verstreut, allein bei diesen zusammenhangslosen Resten bietet die Frage nach ihrer Bedeutung für die Carnation der gewissenhaften Forschung nicht geringe Schwierigkeit. Wie unter dem verwaschenen Blau des Himmelsgrundes gelbe — neuerdings überstrichene — Spritzflecken von der Engelsgewandung zum Vor-

schein gekommen waren, so scheinen auch von dem Bogen und der Draperie des Teufels Tropfen flüssiger Farbe dem Pinsel entfallen, vor der Colorirung des Leichnams unvollständig abgerieben und nach dem Verblassen des Fleischtons wieder sichtbar geworden zu sein.

Im Anschluss an die Gliederung der Nordwand ist die Scheidemauer gegen das Schiff bis zum Triumphbogen durch glatten Linienfries in gleicher Höhe dreifach abgetheilt. Das untere 1,54 Mtr. breite Feld beleben drei Brustbilder ehrwürdiger Kirchenväter, jeder unter rundem, von glatten Säulen mit Würfelcapitäl getragenen Bogen, mit den Symbolen des Hirtenamts. So geringe Verschiedenheit die bärtigen Köpfe zeigen und so grosse Flüchtigkeit die braunen Umrisslinien der schmalen Gesichter verrathen, so unbestimmte Schattirungen des seelischen Lebens spiegeln die mandelförmigen Augen, kündet der abwärts gezogene Mund. Ein spielend hingeworfenes, hier durch einen Haken, dort durch einen Bogen modellirtes Oval hat für die Bildung des Ohres genügt und in gleicher Lässigkeit sind Mund und Nase mit wenigen Strichen hergestellt. Obwohl Bart und Haar neben der Zeichnung auch die Färbung unterscheiden lassen, ist von dem Colorit kaum eine Spur auf dem Mörtel erkennbar geblieben. In Uebereinstimmung mit dem Schnitt der niedrigen, dreieckigen Mitra, deren Titulus und Stirnreif keine Steinverzierung erhalten haben, bewahrt der einfache, hakenförmig umgebogene Stab die schmucklose Form der alten Zeit — und die würdigen Träger der Kirchengewalt verharren in ernster feierlicher Stimmung, deren weihevoller Inhalt aus dem Segensspruche des dritten Bischofs erklingt.

Ungeachtet mannigfacher Beschädigungen bieten die Portraits heiliger Frauen auf dem Mittelfelde einen befriedigenderen Anblick dar. Zwischen der schlanken Palmenträgerin zur Linken und einer leicht verschleierten Jungfrau — vielleicht Sta. Clara — zur Rechten steht Katharina mit sichelförmigem Schwert auf dem Körper eines Tyrannen, der mühsam das gekrönte Haupt vom Boden zu heben versucht, und lässt ihre biegsamen Glieder durch den rothen, ursprünglich weissgekreuzten, in den Feldern braun schattirten Stoff der engen Tunica und durch die dichtanschliessenden Unterärmel schimmern. Im Gegensatze zu dem platten Anstrich, welchen ihr rundliches Gesicht mit hoher Stirn über offenen, ruhig blickenden Augen durch den schiefen Mund erhalten hat, spricht aus den feinen Zügen der Nonne anmuthvolle Würde, aber stolzer hebt die Jungfrau auf der andern Seite die Krone und trägt in den schöngewölbten Brauen über mandelförmigen Augen, der kühngebogenen Nase und dem festgeschlossenen Munde die Hoheit einer Gebieterin zur Schau. Sie theilt mit der Philosophin den Kopfschmuck und die Zaddeln an der langgeschlitzten Tunica, indess Clara die Krone

durch einen scharfgebrochenen Schleier ersetzt und die Glieder mit dem weichgefalteten Mantel verhüllt. Bei gleicher Stellung in der Vorderansicht und gleichem Goldbronceüberzug der scheibenförmigen Nimben lassen ihre schmalen Gestalten Wechsel der Bewegung, die Gesichter lebensvolles Mienenspiel vermissen, aber diese Einförmigkeit wird reich vergütet durch den Einblick, welchen die Schattenrisse in das Verfahren des Meisters bei der Schöpfung seiner Gebilde gestatten.

Auf einem Mörtelstücke, welches Domanig in Brixen aus der Johannescapelle bewahrt, haften Tüpfel lebhaften Rothes von den Wangen der heiligen Katharina, sind Augen, Haare und das Muster des Kleiderstoffs zu unterscheiden, von der Grundfarbe des Gesichtes jedoch nur schwache Spuren erkennbar geblieben, deren gelblicher Schimmer mit dem fahlen Grau des Bewurfes verrinnt. An dem verblassten Original ist das rothangelegte Gewand reihenweise mit braunen Vierecken bedeckt, das gleichmässige Muster in der untern Hälfte des Kleides durch senkrechte Faltenstriche von derselben Farbe und theilweise Aussparung der Patronen modellirt, das verwischte Liniennetz dann wieder in der Grundfarbe hergestellt und zuletzt durch weissen Ueberstrich hervorgehoben. Abweichend von diesem handwerksmässigen Verfahren, das die Brust ohne jede Rundung erscheinen liess, hat der Maler in dem Mantel der Nonne die Schattirung ausgeführt. Zwar musste für die Gliederung des Stoffs auch hier ein dunkelbrauner Ton, wie für das patronirte Kleid der alexandrinischen Jungfrau, genügen, allein die Schatten sind mit breitem, hin und wieder aufgestutztem Pinsel fast in moderner Weise ausgezogen, so dass sie von den tiefen Brüchen einen allmäligen Uebergang des dunklen Tons zu den erhabenen Lagen vermitteln, deren Wölbung ohne aufgesetzte Lichter, durch Vertreibung der rothen Farbe auf dem weissen Grunde einen blassen Schimmer erhält.

Minder lebensvoll als die gelungene Gestalt der Nonne ist die Frauengruppe auf dem obern Felde ausgeführt: das poetische Motiv der Blumenlese Christi für die heilige Dorothea fesselt nicht durch malerischen Reiz. Neben einem Baum, in dessen blattloser Krone das Christkind Blumen oder Früchte für die cappadocische Jungfrau pflückt, welche sich unter der Folter als seine Braut bekannte, reihen sich drei Frauen, jede unter mitraartiger Krone, aneinander. Bei gleichem Mangel an Formmenschönheit bietet die zwerghafte Figur des Blumenspenders in rothem Rock mit ernstem Mannesangesicht und blossen Füssen so wenig als das breite, durch den verzogenen Mund entstellte Antlitz der Sammlerin einen erfreuenden Anblick dar und die Doppelreihe rother Rosen über den Köpfen der Frauen bildet — ohne Verbindung mit Ranken oder Zweigen — ein ebenso stil- als geschmackloses Ornament.

Steif und starr, die Palme lanzenartig erhoben, die Linke vor der Brust abweisend ausgestreckt, blickt die Jungfrau in der Mitte aus grossen mandelförmigen Augen kühl und ruhig in die Weite und lässt in dem geschlossenen Munde und der strengen Miene die einseitige Richtung ihres herben, aller Weltlust abgewandten Sinnes ahnen. Nur Agnes heftet in weicher Regung des Gefühls ihr sanftes Auge fragend auf das bürgerliche Stifterpaar unter dem Baum: — des Mannes kantiger Kopf ohne Härte, das runde Gesicht der Frau mit gerötheten Lippen und schmalem Munde von anspruchloser Bescheidenheit. Die glattanliegenden, geschlitzten Gewänder der Heiligen stimmen in Schnitt und Zaddelverzierung, wie in der Modellirung des Faltenwurfes überein, haben aber durch Verwitterung vielfache Beschädigungen erlitten.

Nur an der Nordseite des Triumphbogens sieht man künstlerische Zier: hoch oben den Apostelfürsten mit tonsurirtem Scheitel — ohne die charakteristische Locke — und getheiltem Kinnbart, in rothem Mantel, verblichener Alba und blossen Füssen zwischen zwei Kirchenheiligen, in denen man die Patrone der Kathedrale vermuthen darf, da ihnen das Dach einer Kirche oder Capelle als Sessel dient. Indem Bischof Albuin durch Uebertragung der Reliquien des heil. Ingenuin von Säben nach Brixen die schon früher vorbereitete Verlegung des Bischofssitzes vollzogen hat und selber 1141 den ursprünglichen Patronen seiner Stiftung: Petrus und Ingenuin — hinzugefügt worden ist, darf mit einiger Gewissheit angenommen werden, dass neben dem Träger der Schlüsselgewalt die Heiligen Ingenuin und Albuin als Schirmer der Kirche Brixen bildliche Verherrlichung erfahren haben. Beide thronen in bischöflichem Ornat mit farbig gesäumter Alba, niedriger Mitra und Inful, ohne Stab; beide heben unter fragendem, erwartungsvollem Blick auf den Begründer der Kirche, eine Hand und halten in der andern das Buch. Das Colorit der bärtigen Gesichter ist verblasst, die ernste Miene unbestimmter, kühler, als Petri schmales, durch freien Blick und durch den milden Ausdruck des abwärts gesenkten Mundes fesselndes Gesicht.

Das Martyrium des Evangelisten Johannes, dessen jugendlich weiches Antlitz keine Spur körperlichen Leides verräth, erfüllt das mittlere Feld. Wie die Legende erzählt, ward der Apostel in ein Gefäss mit siedendem Oel gestellt, ohne Verletzung zu erleiden, und diesen Vorgang hat der Maler in naiver Weise ausgestaltet. Die Schergen zu beiden Seiten des grossen Holzgefässes erscheinen als Typen niedriger Gesinnung, wie sie in der Wirklichkeit zu allen Zeiten gefunden werden; der stumpfe, durch das aufwärts gestrichene Haar, die niedrige, gefurchte Stirn, kühngeschwungene Brauen und die gestutzte Nase über

wulstigem Munde individualisirte Kopf des Einen, welcher höhnisch grinsend, schadenfroh, mit einer Kelle heisses Oel auf den Scheitel des Heiligen schüttet, gibt nicht minder als das abgewandte, kaum feiner durchgebildete Gesicht des Kameraden, dem das zurückspritzende Oel die Wundermacht des Opfers zum Bewusstsein bringt, ein treues Spiegelbild entarteter Naturen aus der Hefe des Volks. Lodernde Flammen, von kreuzweis geschichtetem Holze genährt, umspielen den Kupferkessel, dessen Form und Befestigung an eiserner Kette die Scenerie eines italienischen Herdes vor das Auge führt, aber nach architektonischen Formen späht man vergebens umher.

Den Schluss auf dem untern Felde bildet die Enthauptung des Täufers. Zu den Füssen des Henkers, der mit dem Anschein leichter Befriedigung über die vollbrachte That das Schwert vom Blute säubert, liegt der Leichnam des Entseelten, aus dessen Hals ein Blutstrahl wie aus einer Brunnenröhre schiesst, indess gegenüber Herodias, das bärtige, goldlockige Haupt in einer Schüssel haltend, zur Bekräftigung gestillter Rache, die feine Rechte mit erhobenem Zeigefinger auf den Rand des Gefässes legt. Befangen, steif, mit anmuthlosen Zügen, bietet die schmale Gestalt der Königstochter in streifigem Kleide kaum eine gefälligere Erscheinung als der Mordgeselle dar, dessen grobgezeichnetes Gesicht mit frauenhaftem Haar, frei von Verzerrung wie von Uebertreibung, dem düstern Schaustück keine abschreckenden Züge mischt und dessen Gliederbau in dem einfachen, wohl mit Zaddeln aber nicht mit Flitterwerk ausgestatteten Oberkleide fast einen aristokratischen Anstrich trägt.

Da die Südwand von Bemalung frei geblieben oder bei dem Durchbruch des Fensters über der Sakristei ihres Farbenschmucks verlustig gegangen ist und die Malereien in dem Schiff wohl derselben Zeit aber nicht der gleichen Werkstatt angehören, so beschliesst der Tod Johannes den erhaltenen Bilderkreis im Presbyterium. Diese würdige Zier einer historisch berühmten Stätte gewinnt für die Kunstgeschichte um so höheres Interesse, als die Fragmente in ursprünglicher Beschaffenheit, frei von Entstellung durch moderne Zuthat auf die Gegenwart gekommen sind und von der Technik des Meisters eine anschauliche Uebersicht gewähren.

Kräftige Bögen von brauner Farbe umrahmen die Gesichter, flüchtige Striche begrenzen die Augen, denen ein markiger Aufdruck des Pinsels den Tüpfel der Pupille schuf. Unbekümmert um die Symmetrie der Organe hat der Zeichner weder die ungleiche Weite der Lider, noch die schiefe Linie des Mundes der Verbesserung bedürftig gehalten. Im Drange der Arbeit war ihm so wenig Zeit zu prüfender Betrachtung

des Geschaffenen als Lust zu Aenderungen des Verfehlten geblieben und so entwarf er, wie im Fluge, hier statuarisch steife, dort leichtbewegte Figuren, deren Köpfe bald herb und streng, bald sanft und mild, in feierlicher Ruhe oder von Leidenschaft durchglüht, selten freudig bewegt erscheinen und deren Gewandung nicht immer natürlichen Faltenwurfes oder des Reizes entbehrt, den die verschiedene Farbe der Innen- und Aussenseite erzeugt. Für die Modellirung der Körperformen war ihm das Geschick versagt. Mehr als den Köpfen mangelt der Brust volle Rundung, indem die glattanliegenden, von weissen oder farbigen Streifen durchkreuzten Kleiderstoffe oberhalb des Gürtels keine oder nur geringe Schattirung zeigen und die Wölbung des Busens blos durch einen, meist verblichenen Halbkreis angedeutet ist. Die Zeichnung scheint auf nassen Mörtel gesetzt und hierdurch dem Bildgrund inniger als die Deckfarben verbunden zu sein, so dass ihre braunen Striche fast überall scharfe Begrenzung und leichten Fluss der Pinselführung zeigen, obwohl sie von dem theilweis verschwundenen Lokalton der Haare wie der gleichfarbigen Gewänder keine Verschiedenheit der Mischung verrathen. Aus dem gleichmässigen Auftrag der Farben, denen ein schwaches Bindemittel wenig Widerstandsfähigkeit gegen schädliche Einwirkungen verlieh, und der linearen Musterung des Stoffes erhellt die niedrige Stufe technischer Geschicklichkeit; allein so klein die Skala der Töne und so einfach deren Verwendung in der Draperie, so wirkungsvoll ist das frische, leuchtende Roth, indem es noch in den verblassten Resten über die Figuren einen heitern Schein verbreitet und von dem lichten, luftigen Blau des Hintergrundes leichte Dämpfung aber keine Trübung erfährt.

Eigenartig, wie die Verzierung dieses Hintergrundes in der Kreuzigung und dem Dreikönigsbilde durch plastisch aufgesetzte Sterne, welche noch zwischen den Füssen der Kameele schimmern, ist die Modellirung der Heiligenscheine — mit vertieften Strahlen — von Gyps in der Kreuzigung und der Ueberzug flacher Nimben mit Goldbroncefarbe, deren verdunkelter Schimmer den Köpfen verschiedener Figuren leichtes Relief verleiht. Spärliche Verwendung der Architektur, flüchtige Skizzirung der Bodenformen und schematische Gliederung der Bäume lassen keinen Zweifel, dass der Meister dem Studium der Natur abhold oder fremd geblieben war; aber mehr als diese Einseitigkeit seiner Kunstbethätigung befremdet der Ausschluss ornamentaler Zier — jenes heitern Schmuckes, den so viele kirchliche Werke aus der romanischen Periode tragen.

In der Zusammenstellung von Einzelfiguren ohne gegenseitige Beziehungen hat der Maler ein Grundgesetz der Plastik mit ungenügender

Belebung der Formen zur Geltung gebracht. Nach der Verwischung des Fleischtons, von dem noch hier und da ein gelblicher Schimmer und das Roth der Lippen eine schwache Vorstellung vermitteln, geben die fahlen, gleichförmigen Gesichter von dem geistigen Leben und Weben der meisten Heiligen nur einen unbestimmten Schattenriss, dessen Deutung der starre Blick und der geschlossene Mund erschweren — und die Bildnisse entbehren zugleich des Licht- und Farbenspiels, das alte Meister schon durch Spiegelung glänzender Edelsteine in dem Ornat der Kirchenfürsten wie in der Krone edler Frauen zu erzeugen wussten. Wenn in dem Dreikönigs- und Kreuzigungsbilde der Pulsschlag des Lebens voller erklingt, so bleibt die Frage offen, ob diese Compositionen nicht auf blosser Wiederholung anderer Meisterwerke beruhen? Wer aus eigener Kraft die treffliche Gruppe der Kamele und ihres Führers mit dem feinen Verständniss für thierisches Leben zu schaffen und den grossartigen Inhalt der Kreuzigung zu dramatischer Einheit zusammenzufassen vermochte, der würde wohl auch die ernsten Heiligengestalten tiefer, geistiger erfasst, durch eigenartiges Gepräge unterschieden und zugleich der Blumenlese anmuthvolleres, bewegtes Leben verliehen haben.

Kaum geringeres Interesse als diese immerhin bedeutungsvolle Schöpfung eines italienischen Meisters weckt der umfangreiche Bilderschmuck im Schiff der Capelle, indem die aufgedeckten Malereien des Langhauses sich als selbstständiges Erzeugniss einer zweiten Hand erweisen. So weit die unvollständige Bloslegung gegenwärtig — Juli 1882 — ersehen lässt, tragen die Giebelfelder grosse, symmetrisch angelegte Gruppenbilder, denen zwei lebensgrosse Frauengestalten — die Eine mit dem Kreuz, die Andere mit verschleierten Augen, beide unter scheibenförmigen Nimben — zum Mittelpunkte dienen; an den Seitenwänden figuriren Heilige des alten und neuen Bundes, gegen Norden in geschlossener Reihe, jeder mit dem Namen in römischer Majuskelschrift. Noch sind zwischen den erhaltenen Figuren der südlichen Seite die Umrisse der alten Fenster wieder zu erkennen und an der nördlichen Mauer geben die Namen TOBIAS. MAGNUS. ISIDORUS. JOSUE. DARIUS. REGINA.SABA. M·· IOB. ··ERBA··SAP··? BASILIUS. AUGUSTINUS. von der Mannigfaltigkeit des Inhalts und der Freiheit in der Auswahl der Charaktergestalten eine anziehende Uebersicht. Die äussersten Figuren werden von den Rippen des Kreuzgewölbes durchschnitten. Wohlerhaltene Gesichter von bräunlichem Colorit mit rothen Lippen, gerader Nase, vollgerundeten Wangen, und das Porträt der schwarzen Königin zeigen weichere Formen und vollere Modellirung als die Köpfe im Presbyterium; Umriss und Faltenbrüche der stark ver-

wischten, langherabgezogenen Gewänder erscheinen zum Theil in den Mörtel geritzt, die kräftig aufgetragenen Farben von geringer Haltbarkeit. Um den fünffachen Streifenfries schlingt sich ornamentale Zier und bietet dem Auge, nach dem Ueberblick der langen Reihe, in den oberen Palmetten und dem luftigen Gerüst, das als Träger des untern Frieses erscheint, einen willkommenen Ruhepunkt.

Für die genaue Kenntniss und Würdigung dieses zweiten Bilderkreises bliebe die vorsichtige Säuberung der Wände von Mörtel und Staub nothwendige Vorbedingung und die Restaurirung der beschädigten Malereien der Sorgfalt eines gewissenhaften, mit allen Mitteln der Technik ausgerüsteten, durch Kenntniss und Erfahrung wohlbefähigten Künstlers zu empfehlen, wenn anders dies kostbare Denkmal der romanischen Periode, aus der so wenige Fragmente dem Alpenlande in ursprünglicher Beschaffenheit verblieben sind, in seinen alterthümlichen Zügen der Nachwelt erhalten und als unverfälschte Urkunde des mittelalterlichen Kunstbetriebes der Wissenschaft Bereicherung geben soll. Nachdem die begonnene Wiederherstellung eine Unterbrechung erfahren hat, wäre Sachverständigen Gelegenheit geboten, die ausgeführte Probe mit den Originalen zu vergleichen und über die Art und Weise einer zweckentsprechenden Erneuerung ihr Urtheil abzugeben. Denn so klar die Theorie für Erhaltung schadhafter Kunstdenkmale entwickelt ist, so schwankend und ungenügend sind die meisten Versuche zur Lösung dieser schwierigen Aufgabe in dem Alpenlande geblieben und die Verschiedenheit der Ansicht hat vielfach zu litterarischen Fehden geführt, welche weniger den Interessen wahrer Kunst als persönlichen Zwecken dienen. Um so erwünschter wäre die Erörterung technischer Fragen schon zur Beseitigung der Zweifel und Bedenken, welche blosse Vorarbeiten, wie die Fixirung und Sichtbarmachung verdunkelter, unter Mörtel oder Tünche aufgefundener Fresken oder Temperagemälde durch Ueberstrich einer Mischung von Firniss und Terpentin, oder die Erneuerung des blauen Hintergrundes in dunklerem Farbentone hervorgerufen haben. Auch dürfte es für die Bewahrung des originalen Gepräges nicht bedeutungslos erscheinen, ob der letzte Rest eines plastisch modellirten Heiligenscheins — wie in der Kreuzigung — herabgeschlagen und durch einen flachen Nimbus ersetzt oder zur Nachbildung der alten Form beibehalten werde. Während gewissenhafte Künstler die Verwendung der beliebten Oeltempera zur Wiederauffrischung trockner Wandgemälde für unzulässig erachten und zweifelnd fragen, ob der neue Farbenüberstrich des ganzen Bildes, auch der guterhaltenen, nur verblassten Theile, zur Erzielung einheitlicher Farbenstimmung, der theilweisen, blos ergänzenden Uebermalung beschädigter Partien — unter

Belassung des ursprünglichen Colorits in den übrigen Theilen vorzuziehen sei, halten Andere leichte Modernisirung des Alten in der Schattirung und Modellirung, leichte Aenderungen der Farbe oder — aus Gründen der Sittlichkeit — die Verhüllung unbekleideter Formen für angemessen und lassen auf dem ursprünglichen Entwurf noch einen Anflug ihrer individuellen Kunstauffassung sichtbar werden [2]).

Obwohl die archivalischen Untersuchungen des Custos Chmelarz über den Schöpfer der Gemälde fruchtlos geblieben sind, lässt die Baugeschichte des Doms vermuthen, dass ihre Entstehung zwischen den zweiten und dritten Brand des Gotteshauses, vielleicht in das erste Viertel des dreizehnten Jahrhunderts falle. Wenn das schlichte Gepräge der bischöflichen Heiligen auf ein höheres Alter deutet, so ergeben die Gruppen des Dreikönigsbildes und der Kreuzigung einen Fortschritt der Kunstauffassung, welcher für die Datirung des Bildercyklus aus dem letzten Abschnitt der romanischen Stylperiode spricht. — Erheblich später sind die Bildnisse St. Jodocus und Blasius an der Vorderseite der Scheidewand und die Disputation der heiligen Katharina an der Giebelmauer des Presbyteriums ausgeführt. In dieser figurenreichen Darstellung zur Linken der Apsis bieten die lebensvollen Gestalten Anlass zu kurzem Hinweis auf den Inhalt der Composition.

Auf dem Vorplatz eines Tempels, dessen Façade gothische Arcaden zieren, steht die Vertheidigerin des wahren Glaubens vor den Gelehrten des Heidenthums und trägt in der Haltung des hocherhobenen Kopfes, dem freien Blick und in der sprechenden Bewegung des Zeigefingers, der auf den Daumen der Linken sich legt, die Zuversicht ihrer Ueberzeugung zur Schau, ohne in dem weichen runden Gesicht mit Stumpfnase, kantiger Oberlippe und kurzem Kinn die Reize feiner Formen zu entfalten. Hermelin und Krone zeugen für den Adel der Geburt; des Mantels Wurf wie die Faltung des engärmeligen Kleides — beide von goldenem Saum umzogen — entsprechen der ungezwungenen Haltung ihrer kurzen, gedrungenen Figur.

Aus der Kriegerschaar im Rücken der Heiligen treten zwei Soldaten, deren Eisenrüstung mit glattem Harnisch, reichverzierten Armschienen und engem, straffen Beinkleid auf das fünfzehnte Jahrhundert deutet, in den Vordergrund. Ihre bärtigen, einander zugewendeten Köpfe lassen einen Anflug von Verlegenheit über das Bekenntniss der

---

[2]) Als Beispiel dieses Verfahrens mag die Trias der Kirchenpatrone auf dem obern Abschnitt des Triumphbogens gelten, deren übermalte Figuren, in dem Ausdruck der Gesichter wie in der Gewandbehandlung den Stempel des modernen Künstlers nicht verkennen lassen. So bietet die Farbenscala des alten Meisters für das Violett in der Tunica des Apostelfürsten kein einziges Vorbild dar.

glaubenstreuen Christin, aber auch die grosse Flüchtigkeit der Zeichnung wie der Farbengebung erkennen. Gegenüber, dichtgedrängt, in wallenden Gewändern, die Schaar der Philosophen, deren rundliche, geröthete Gesichter unter Kappe, Turban und Barett, die mächtige Wirkung des Frauenworts auf ihre erregten Gemüther spiegeln. Von der prüfenden Ueberlegung eines Gelehrten, der schweigend die Beweise des neuen Bundes mit dem System der alten Götterlehre zu vergleichen scheint und dem Wankelmuth seines Gefährten an den geheiligten Ueberlieferungen bis zu dem Wuthausbruch eines Fanatikers, der durch Geschrei die Jungfrau übertäuben will und dessen vorstehende Nase gleich einer Angriffswaffe gegen die Heldin sich kehrt, ist die Steigerung des Empfindungslebens in mannigfachen Uebergängen vor dem Auge des Beschauers aufgerollt. Während die theilweis verwaschenen, mit schwarzem Umriss entworfenen, mit breitem Pinsel schattirten Gewänder die flotte Malweise des Künstlers versinnlichen, spiegeln die wenig schönen Köpfe in dem flammenden oder ruhigen Augenstern mit gleicher Klarheit die Regungen des Gefühls. — Die Mittelnische des Gebäudes erfüllt das Brustbild eines Mannes in rother Kopfbedeckung und gelbem Gewande, den rechten Arm auf die Brüstung gelehnt, den linken — von halbweitem Aermel verhüllt — nach der Jungfrau ausgestreckt, — vielleicht der Richter, welcher gleichsam über den Parteien den Ausgang ihres Kampfes überwacht. Zur Seite kniet der Stifter in weissgrüner Alba unter dunkelgrünem Ueberwurf mit erhobenem Spruchband, das in gothischen Minuskeln und grosser Initiale die Inschrift:

Litzbain phylosophiâ vicit et rethoriâ disputã do

trägt. Aus den feinen Formen des tonsurirten Kopfes und glatten, halbjugendlichen Gesichtes mit dunklen, weitgeöffneten Augen und halboffenem Munde, leuchtet hingebende Verehrung für die Patronin der Philosophie. Den farbigen, 24 Ctm. breiten Fries gliedern Quadrate und Parallelogramme als wechselnde Umrahmung einer fünfblätterigen Rose auf grauem Grunde und eines phantastischen Thiers, dessen mattgrünes Colorit durch rothe Untermalung wirkungsvollen Schein gewinnt.

In dem Kuppelgewölbe der Apsis sieht man den Heiland mit Spuren des Leides in dem bleichen abgezehrten Gesicht und mit breiter Robinenkrone auf dem dunkelblonden Haar, dem Grabe entsteigen: hoch und frei die Stirn, die geschweiften Augen halb geschlossen, das wenig edle Haupt von goldenem Glorienschein mit vertieften Strahlen umsäumt. Maria und Johannes umgeben trauernd das steinerne Grab, an dessen Seiten die Leidenswerkzeuge das Martyrium des Erlösers versinnlichen, jene in weitem violetten Mantel über grüner engärmeliger Tunica, Scheitel und Stirn von weissem Schleier verhüllt und das breite Gesicht mit

kummervollem Blick nach dem Heilande gerichtet; dieser jugendlich, den schmalen Mund zu schmerzlicher Klage verzogen, die Rechte unter das lockige Haupt gestützt, ein Buch in der linken Hand. Allein die Figuren weisen durch den Mangel edler Auffassung, fliessend breite Formen und das grünliche Colorit auf dieselbe Hand, welche die Madonna mit den Nebenfiguren in der Mittelnische schuf und unter ihren grossangelegten, schwach durchgeführten Gestalten die alten Malereien der Apsis verschwinden liess.

In weite Fernen wird der Blick des Forschers von diesen Malereien gelenkt, die nicht blos als Zeugniss für die frühe Blüthe der Kunst und die Verbreitung italienischer Malweise im deutschen Alpengau, sondern auch als treue, obwohl verblasste Spiegelbilder mittelalterlicher Malerei von hohem Werthe sind und in Verbindung mit den interessanten Fragmenten der Liebfrauenkirche und den — übermalten — Darstellungen in den Kreuzgangarcaden auf einen regen Kunstbetrieb in der bischöflichen Residenz zur Zeit der Hohenstaufen weisen.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Italienische Kunstsammlungen und ihre Pflege.

Im verflossenen Jahre habe ich an dieser Stelle Gelegenheit genommen, den Vorurtheilen entgegenzutreten, welche in Bezug auf die Pflege der alten Kunst in Holland fast allgemein verbreitet waren. Wie für Holland, so gilt in weit höherem Maasse für Italien noch heute als ausgemacht, dass die Verwaltung der dortigen Kunstsammlungen, ihre Aufstellung, Katalogisirung und gesammte Pflege sehr im Argen liegen. Eine Vermehrung der Sammlungen erwartet der Fremde in Italien selbstverständlich nicht; er ist ja gewöhnt, selbst in italienischen Zeitungen nur Entrüstungsschreie über die Ausfuhr alter Kunstwerke aus Italien zu lesen. Dass selbst in neuester Zeit gelegentlich auch noch hervorragende Bildwerke aus öffentlichem Besitz zum Verkauf kamen, wie die interessante Sammlung alter Elfenbeinarbeiten der Stadt Volterra, musste jene allgemeine Meinung nur noch verstärken. Mit den Katalogen der öffentlichen Sammlungen ist es noch immer traurig bestellt: Galerien ersten Ranges, wie die Akademien von Florenz und Venedig, das Museo Nazionale in Florenz, die Uffizien u. s. f., haben nur ganz kritiklose Verzeichnisse aufzuweisen; und der Fremde muss zufrieden sein, wenigstens für die Galerien des Palazzo Pitti und der Brera einigermassen zuverlässige [1]) Kataloge zu besitzen. Auch für die Verwaltungen der Sammlungen konnten Dinge, wie sie bis vor wenigen Jahren in der Generaldirection der Museen von Florenz vorgekommen sind, nicht gerade das Zutrauen des Publicums erwecken.

Nun, dieser allgemeinen Ansicht und diesen zahlreichen nicht zu leugnenden Thatsachen gegenüber möchte ich hier einen Schritt zum Bessern, einen frischen gesunden Hauch, ja selbst eine Reihe wirklicher, höchst erfreulicher Thaten in der Leitung und Pflege der Kunstsammlungen constatiren.

---

[1]) Dies lässt sich leider nicht für die Numerirung der Bilder in der Brera-Galerie behaupten: in wenigen Jahren sind hier die Nummern dreimal geändert!

Zunächst, da wir eben davon gesprochen haben, in der Generalverwaltung der Florentiner Museen. Die innere Thätigkeit, das Aufräumen und Einbessern der alten Schäden ist allerdings dem Auge des Publicums im Wesentlichen entzogen; dass aber auch hier mit dem Alten gebrochen ist, dafür bürgen eine Reihe von Thatsachen, welche in vortheilhaftester Weise die Thätigkeit der Verwaltung auch nach aussen kund geben. In den Uffizien hat man angefangen, einzelne schlecht aufgestellte Gemälde besser zu hängen: ein kleiner neuer Oberlichtsaal ist für Meisterwerke des Quattrocento hergestellt; die Handzeichnungen sind in neuen Räumen vortheilhaft aufgestellt; die Magazine sind geordnet und eine kleine Zahl der werthvollsten Bilder (darunter fünf Tafeln mit den Tugenden von P. Pollajuolo, ein kleines Bild von Leonardo, welches einen Jünglingskopf auf einer Landschaft zeigt, ein kleines Reiterporträt von Velasquez u. a. m.) ist daraus zur öffentlichen Ausstellung ausgewählt worden.

Aehnliches ist im Bargello geschehen: Aus den Vorräthen ist alles künstlerisch oder archäologisch Werthvolle ausgewählt und z. Z., bis zur definitiven Aufstellung, in der Säulenhalle des Hofes untergebracht. Darunter befindet sich ein kleines bezeichnetes Tabernakel von Mino da Fiesole, eine kleine weibliche Büste von demselben Künstler, eine Anzahl feiner architektonischer Decorationsstücke vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts u. a. m. Das Bargello legt ferner auch Zeugniss ab für eine weitere ganz neue Thätigkeit der Florentiner Museumsverwaltung: aus den beträchtlichen Einkünften der Eintrittsgelder werden Anschaffungen von Kunstwerken im Privatbesitz gemacht, deren Verkauf nach dem Auslande sonst zu befürchten stünde. So ist — wie ich als Betheiligter leider mit Bedauern hier constatiren muss — die grossartige bemalte Thonbüste des Nicolò Uzzano von Donatello, welche für die Berliner Museen angekauft ward, kraft des Vorkaufsrechts der italienischen Regierung, seit Jahresfrist in den Bargello übergegangen. Weniger glücklich finde ich den in gleicher Weise für einen wesentlich höheren Preis gemachten Ankauf einer reich decorirten Marmornische von Rovezzano; denn von diesem Künstler, welcher in seiner späteren Zeit die Formen des Quattrocento in's Weichliche und theilweise selbst in's Barocke verzerrt, besitzt Florenz m. E. schon mehr, als erfreulich ist.

Die Hauptleistungen sind jedoch nicht in den Staatsmuseen, sondern in den städtischen Sammlungen Italiens zu verzeichnen. Der Italiener ist kein guter Bureaukrat, während der Localpatriotismus bei ihm in seltenem Grade entwickelt ist. Durch Schenkungen oder durch aufopfernde Arbeit ist hier in den letzten Jahren an verschiedenen Orten sehr Dankenswerthes, selbst Hervorragendes geleistet, während die Stiftungen der Galerien in Bergamo und Brescia und des Museo Correr in Venedig bisher seit geraumer Zeit in Italien fast allein standen. Die Eröffnung von zwei der grossartigsten Sammlungen im verflossenen Jahre, des Neuen Museo Correr in Venedig und des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand ist s. Z. hier bereits begrüsst und sind die Kunstwerke dieser Sammlungen dabei von competentester Seite besprochen worden. Für beide seien mir daher nur einige Worte gestattet.

Wenn ich das Museo Correr hier vorangestellt habe, so geschah dies wahrlich nicht, weil ich dasselbe als die Hauptleistung in ihrer Art hätte hervorheben wollen: im Gegentheil! Die Stiftung der Sammlungen, welche es enthält, ist ja bekanntlich eine alte. Neu ist nur das Gebäude und die Aufstellung darin. Und über beide lässt sich wenig Gutes sagen. Dass man den Fondaco dei Turchi niederriss und von Grund aus, als Museum, neu aufbaute, statt dieses grossartige Monument byzantinisch-romanischer Profanarchitectur, zugleich historisch von grösstem Interesse als Erinnerung an die enge Verbindung Venedigs mit dem Orient und an den Einfluss, welcher vornehmlich auf diesem Wege auf Kunst und Wissenschaft in Italien ausgeübt wurde, wenigstens als Ruine zu erhalten, ist eine jener Barbareien unserer modernen Architekten, durch welche die Kunst aller Länder, insbesondere aber die Venedigs gelitten hat und noch leidet! Dass die Räume natürlich nicht als Museumsräume geschaffen wurden, versteht sich für den Architekten, der diesen Plan fassen und entwerfen konnte, von selbst. Die Aufstellung ist gleichfalls theilweise sehr unvortheilhaft. Die Bilder hängen meist an dunklen Fensterwänden, und obenein sind verschiedene der interessantesten ganz hoch angebracht worden; die Majoliken sind in schwerfälligen Schränken untergebracht, welche sie erdrücken und ihre Farbenwirkung nicht zur Geltung kommen lassen.

In der Sammlung von Poldi-Pezzoli, eine der grossartigsten Kunst-Stiftungen der neuesten Zeit, nutzt ihr derzeitiger Vorstand, der Professor Bertini, welcher schon an der Zusammenbringung derselben bei Lebzeiten des Stifters wesentlichen Antheil hatte, den kleinen Fonds zu weiteren Anschaffungen in glücklichster Weise aus. Von neu erworbenen Gemälden ist namentlich beachtenswerth: ein männliches Bildniss von Ribera, in ganzer Figur, von leuchtender Färbung und sehr malerischer Behandlung, sowie eine interessante Heiligenfigur von Fra Carnevale, oder sagen wir Piero della Francesca, da Fra Carnevale offenbar als Künstler ein Phantom ist. Eine besonders glückliche Idee des Herrn Bertini ist die Anlage einer Sammlung von Stoffen und orientalischen Teppichen, womit er in neuester Zeit begonnen hat. Da in den letzten Jahrzehnten, namentlich aber seit 1870, ohne die geringsten Schwierigkeiten der italienischen Regierung, jährlich für Hunderttausende von Francs an Stoffen, Gobelins und orientalischen Teppichen aus Italien exportirt worden sind, um die Wohnzimmer der Pariser Geldaristokratie zu möbliren oder in Malerateliers und Sammlungen zu wandern, ist es für Italien, welches in öffentlichen Sammlungen nach dieser Richtung hin sehr arm ist, die höchste Zeit, wenn man hier auch nur noch eine gute Mustersammlung zusammenbringen will. Dennoch hat das Museo Poldi, neben einer grossen Zahl kleiner Muster, bereits einige köstliche grössere Stücke mailändischer Sammte des Quattrocento sowie altpersischer Teppiche zu verzeichnen.

Mailand hat noch ein zweites Museum aus neuerer Zeit aufzuweisen, das Museo Civico, in welchem eine Anzahl älterer Stiftungen und vereinzelter Kunstwerke im städtischen Besitz Aufnahme gefunden haben. In den Sälen, welche die Gemälde umfassen, ist zwar manches recht Mittelmässige enthalten; jedoch finden sich darunter auch einige sehr interessante und selbst

sehr werthvolle Bilder: so ein männliches Bildniss von Antonello da Messina, ein Bildniss von Andrea Solario u. a. m. Der Hauptschatz dieses Museums ist aber die vom Grafen Taverna vermachte Sammlung italienischer Schaumünzen des 15. und 16. Jahrhunderts, der Zahl wie der Schönheit der Güsse nach die hervorragendste Sammlung ihrer Art in Italien, wenn sie auch hinter verschiedenen Sammlungen des Auslandes noch wesentlich zurücksteht.

Aelter noch als dieses städtische Museum in Mailand ist das Museo Civico in Turin; es wurde 1863 unter der Leitung des Comm. Agodino begründet. Und doch sind seine Schätze bisher kaum berücksichtigt und werden nur von wenigen Fremden besucht. Das Hauptverdienst um diese im Wesentlichen kunstgewerbliche Sammlung (neben einer nicht unbedeutenden prähistorischen und ethnographischen Abtheilung der Sammlung des letzten Directors, des bekannten Geologen Prof. Bart. Gastaldi) gebührt dem jetzigen Leiter des Museums, Marchese Emanuele d'Azelio und dem Cav. Vittorio Avondo. Es sei mir eine kurze Uebersicht darüber gestattet. Die Sammlung birgt im unteren Stock eine Reihe tüchtiger ornamentaler Stein- und besonders Holzsculpturen; letztere bieten ein besonderes Interesse durch ihre Verwandtschaft mit den Bildschnitzereien des benachbarten Frankreich, namentlich im gothischen Schnitzwerk. Auch die in ihrer Vollständigkeit wohl einzige grosse venezianische Festgondel aus dem vorigen Jahrhundert, sowie das reiche vom König Victor Emanuel geschenkte Chorgestühl aus Stoffando verdienen hier besondere Beachtung. Das Hauptgeschoss betritt man mit einem Saal von Holzsculpturen. Ausser einigen vollständigen aber nicht hervorragenden Altären schwäbischen und bayerischen Ursprungs ziehen die zahlreichen Arbeiten aus Savoyen wieder durch den Einfluss der nordischen, namentlich deutschen Kunst die Aufmerksamkeit auf sich. In der Sammlung der Stoffe und Costüme fielen mir venezianische und namentlich einige jener köstlichen orientalischen Sammetstoffe des 15. Jahrhunderts auf, welche wir in den Bildern der Cima, Crivelli u. a. Zeitgenossen als kostbarsten Zimmerschmuck angebracht finden. Unter den illuminirten Büchern ist ein lombardisches Missale vom Ende des 15. Jahrhunderts, für einen Cardinal della Rovere gemalt und um 40,000 Francs für das Museum erworben, allerersten Ranges. Die Sammlung schmiedeeiserner Arbeiten enthält einzelne sehr gute Stücke; unter den Bronzen sind mehrere Thürklopfer und namentlich zwei vollständige römische Helme, sowie eine alte Wiederholung eines der Donatelloschen Putten (eines Beckenschlägers) im Santo zu Padua hervorzuheben. Von derartigen, wohl gleichzeitigen Güssen sind mir — wie ich hier im Vorbeigehen bemerke — mehrere vorgekommen: so eine der Tafeln mit zwei musicirenden Putten bei Sir Richard Wallace, eine zweite bei Herrn Günther in München. Die Elfenbeinarbeiten sind fast sämmtlich aus dem 17. und 18. Jahrhundert, aber zum Theil sehr tüchtige Arbeiten dieser Zeit; so u. a. ein grosses Urtheil Salomos vom Simon Troger 1741. Die Theile von Busti's Grabmal des Gaston de Foix, welche das Museum besitzt, sind allgemeiner bekannt; es sind zwei kleine Schlachtenfriese und vier Pilaster. Die Holzarbeiten des Giuseppe Bonzamigo aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind wohl das Höchste an mühsamer und sauberer Schnitzarbeit, was überhaupt in dieser Art geleistet

worden ist. Von den Emaillen, den Gläsern (ein seltenes Glas des 16. Jahrhunderts) und Porzellanen wäre manches gute Stück nennenswerth.

Unter den Majoliken besitzt das Museum durch die Schenkung des Marchese d'Azelio nicht nur weitaus die reichste, sondern auch die gewählteste und vollständigste Sammlung italienischer Fayencen des vorigen Jahrhunderts — eine wahre Fundgrube für das Studium der Decoration des italienischen Rococo und Zopfs. In dieser geschmackvollen Auswahl wird man sich überzeugen, dass diese letzte Epoche der italienischen Fayencekunst sehr mit Unrecht in fast allen Museen so gut wie ganz fehlt, und dass dieselbe in ihren guten Arbeiten den meisten späten Majoliken überlegen ist. — Nach ihrer Vollständigkeit gleichbedeutend und gleich einzig in ihrer Art, nach ihrem Werthe aber noch hervorragender ist die Sammlung von Malereien auf Glas, Eigenthum des Präsidenten March. d'Azelio. Einzelne römische und byzantinische Stücke vertreten die Anfänge; vom 13. Jahrhundert bis in das vorige Jahrhundert gibt dann aber eine Folge von Meisterwerken eine erschöpfende Uebersicht über diese ganz eigenthümliche Kunstgattung, von welcher wir selbst in den grössten Kunstgewerbemuseen nur vereinzelte Stücke zu sehen gewohnt sind. Hoffentlich wird die Direction des Museums, deren Sammeleifer und Sammeltalent die unbedingteste Bewunderung verdient, recht bald einen wissenschaftlichen Katalog der Sammlung herausgeben, welcher namentlich für die spätitalienischen Fayencen und für die Glasmalereien einen Leitfaden dieser Kunstgattungen bilden würde.

Seit mehr als Jahresfrist ist auch das lange vorbereitete neue Museo Civico in Bologna eröffnet worden. Ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich diese Sammlung in Bezug auf praktische Verhältnisse und Ausschmückung der Räumlichkeiten, sowie auf übersichtliche, lehrreiche und geschmackvolle Aufstellung als das beste Museum nicht nur in Italien, sondern in Europa bezeichne. Hier haben Architekten und Directoren einmal in glücklichem Verein zusammengearbeitet: der Architekt hat weite und helle zweckdienliche Räume (ohne allen Prunk von Decoration oder Raumverschwendung aus angeblichen Stilrücksichten) geschaffen, und in diesen haben die Directoren ihre verschiedenen und zum Theil sehr verschiedenartigen Sammlungen mit einer Uebersichtlichkeit und Anschaulichkeit für wissenschaftliche Arbeiten und doch mit einem so guten Geschmack aufgestellt, dass wir Alle uns daran ein Beispiel nehmen können. Das Hauptverdienst um die Aufstellung gebührt, wie ich höre, den Herren Prof. Frati und Lambertini. Die Sammlungen sind zum grössten Theil aus den alten Räumen, in denen sie getrennt aufbewahrt wurden, bekannt; auch gehört der grösste Theil, die antiken etrurischen, griechisch-römischen und ägyptischen Sammlungen, nicht hierher. Dagegen waren die Kunstwerke des Mittelalters und der Renaissance, welche in den Sälen XII—XVII aufgestellt sind, so zerstreut und z. Th. schwer zugänglich, dass ich wenigstens auf die Bedeutung der verschiedenen Abtheilungen, sowie auf einige der Hauptwerke in denselben aufmerksam machen will. Das Waffenzimmer (XII), besonders reich an orientalischen Waffen, besitzt an hervorragenden Stücken einen gothischen bemalten Sattel, einen reich

gothischen Gürtel, Helm und Schild aus der Mitte des 16. Jahrhunderts u. a. m. Die keramische Sammlung (XIII) ist die vollständigste Majolikensammlung in Italien, wenn auch Pesaro und Urbino ihr an Zahl überlegen sind. Mit ausländischen Sammlungen kann ja Italien hierin schon lange nicht mehr in die Schranken treten. Einige treffliche hispano-moreske Stücke, vier oder fünf Majoliken des Maestro Giorgio aus Gubbio, vorzügliche frühe Stücke der Fabriken von Faenza, Caffagiolo u. s. f. sind besonders nennenswerth. Auch die Sammlung der Gläser steht dieser Majolikensammlung in Uebersichtlichkeit und Werth nahe. Ein bemaltes Murano-Glas des 15. Jahrhunderts, ein blaues persisches Glas fielen mir besonders in's Auge. Die »Opere d'arti varie« im XIV. Saale haben gute Limogesarbeiten, zum Theil noch in ihrer alten Fassung als Kästchen, Altäre u. s. f., ferner einige sehr schöne Stücke altitalienischer Ledertapeten, persische Metallarbeiten, unter den Elfenbeinsculpturen besonders eine grosse altchristliche Cista sowie eine Pyxis, mehrere Diptychen und einige gut französische Stücke des 13. und 14. Jahrhunderts aufzuweisen. In den Sälen der plastischen Bildwerke (XV und XVI) ist die Sammlung der italienischen Schaumünzen sehr beachtenswerth; wenn auch nicht so reichhaltig wie die des Museo Civico in Mailand, ist sie ihr in trefflichen Güssen und an Zahl der Bleimodelle ebenbürtig. Ueber die werthvollen Stücke der Steinsculpturen, namentlich über die zahlreichen Reliefs von Professoren-Grabmälern (meist aus den Höfen von S. Domenico), Quercia's kleine Arbeiten u. s. f., habe ich schon in der neuesten Auflage des Cicerone Rechenschaft gegeben. Im letzten Saal (XVII) verdienen unter den Monumenti sacri die Papstringe und namentlich die Folge grosser illuminirter Choralbücher die grösste Beachtung: eine Reihe von Miniaturen vom Ende des 15. Jahrhunderts, darunter anscheinend mehrere Bände von Antonio da Monza, gehören zum Vollendetsten, was überhaupt in Miniaturmalerei geschaffen ist.

Auch einige kleinere Museen der Marken haben durch Beschaffung neuer Räume, neue Aufstellung und zum Theil auch durch Vermehrung der Sammlungen Erfreuliches geleistet. So die Sammlung im Gymnasium zu Forlì. Neu war mir hier der auf einem Absatz der Treppe aufgestellte kleine Marmorsarkophag des hl. Marcolinus; an den Seiten in Nischen die Tugenden und (auf der Rückseite) hl. Mönche, kleine Gestalten in Relief; auf dem Deckel schwebende Engel mit der Inschrift: Beato Marcolino Nicolaus de Astis Recanatus Eps. faciendum curavit MCCCCLVIII.; obenauf in Statuetten die Verkündigung. Das geschmackvolle, zierliche Werk ist augenscheinlich florentinischen Ursprungs und weist m. E. auf die Familie Gamberelli: entweder haben wir darin eine Jugendarbeit des Antonio Rossellino vor uns, an welchen der Ausdruck der Köpfe, besonders der Engel, erinnert, oder — wie mir nach dem Vergleich mit den Verkündigungsfiguren in Empoli wahrscheinlich scheint — von seinem älteren Bruder und Lehrer Bernardo Rossellino. Die beiden niederländischen Gobelins in der Galerie vom Ausgange des 15. Jahrhunderts gehören zu den besten Arbeiten ihrer Art, namentlich die Kreuzigung mit den zahlreichen kleinen Figuren.

Auch die Galerie von Faenza soll durch Neuaufstellung, wobei auch

die lange vermisste Holzstatue des hl. Hieronymus, angeblich von Donatello, wieder zum Vorschein gekommen ist, wesentlich gewonnen haben.

Ueber die Sammlungen in Mittel- und Süditalien ist weniger Vortheilhaftes zu berichten. Was hier im Werden ist — wie das Kunstgewerbemuseum in Rom unter der Aegide von Alessandro Castellani — oder was geplant wird, darüber kann ich vielleicht später einmal berichten.

Von der Thätigkeit der italienischen Regierung in der Erhaltung und Restaurirung der öffentlichen Kunstdenkmale unter Cavalcaselle's Leitung, namentlich der grossen Freskencyklen, brauche ich nicht zu sprechen, da dieselbe jetzt schon seit Jahrzehnte sich in rühmlicher Weise bekundet hat, wenn auch über die Ausführung der einen oder anderen Arbeit in Italien selbst häufig der erbittertste Zeitungskrieg entbrennt.

Berlin. Im August 1882. *W. Bode.*

Graz. Restaurationen.

Vor Kurzem hat Professor Wastler an dieser Stelle (Rep. V. S. 410 fg.) über die landschaftliche Gemäldegalerie in Graz berichtet; ein längerer Aufenthalt in Graz im Laufe des letztvergangenen Herbstes bot mir Gelegenheit, einige ausser der Galerie befindlichen Wand- und Tafelgemälde — die ich vor Jahren in trostlosem Zustande getroffen — wieder zu sehen. Manches, was dem Untergange geweiht schien, war nun doch gerettet — Anderes freilich durch Nachlässigkeit unrettbar geworden. Es sei zunächst der Wandgemälde an der Aussenseite des Doms gedacht. Das bedeutendste ist das an der Südseite des Doms; es stellt dar die Androhung und Erfüllung des göttlichen Strafgerichts in Krieg, Pest und Hungersnoth. Schnaase nannte den Gegenstand sehr merkwürdig und ohne Beispiel (Mitth. d. Central-Commission VII. S. 243).

Oben die Trinität — dargestellt in drei gleich gestalteten Personen, von welchen Strahlen des Zornes — bezeichnet als Krieg, Pest und Hungersnoth — ausgehen. Maria und Johannes treten aus dem heiligen Hofstaat — der rechts und links aufgestellt — fürsprechend heraus. Abgeschlossen wird dieser Theil durch die zwiefache Darstellung der dionysischen Hierarchie. Die Träger der einzelnen Ordnungen sind in Halbfiguren dargestellt. Die Seraphine der Symmetrie wegen dreimal. Die zweite Abtheilung führt den christlichen Staat vor, gegliedert nach seinen geistlichen und weltlichen Ständen. Den Mittelpunkt nimmt der Papst ein — zu beiden Seiten die grossen Ordensheiligen Franciscus und Dominicus. Die unterste — predellenartig gehaltene — Abtheilung zeigt die Erfüllung des göttlichen Strafgerichtes: die Verwüstung der Feldfrucht durch Heuschrecken, die Herrschaft der Türken, die Verheerung der Pest.

Die Inschrift führt das Jahr 1480 als das jenes Unglücksjahres an; und kurz darauf — jedenfalls noch vor Anfang des 16. Jahrhunderts — muss das Bild entstanden sein. Ueber den Meister ist nichts bekannt; er war wohl einer jener Künstler, die aus Italien zurück in ihre deutsche Heimat kehrten

und dabei Rast in der an der grossen Verkehrsstrasse gelegenen Stadt hielten [1]). Die Anordnung des Bildes hat ein alterthümliches Gepräge (ich meine da nicht die Darstellung der Trinität durch drei ähnlich gebildete Personen von einem und demselben Mantel gedeckt — die ist ja vom 13. bis 16. Jahrhundert namentlich in Miniaturen nicht selten), dagegen bekundet die Individualisirung den neuen Geist und zeigt zugleich ein Talent von ungewöhnlicher Meisterschaft. Das Bild war a tempera gemalt auf feinem glatten kreidigen Grund, der auf den ersten Bewurf aufgetragen ward. Durch Fürsorge des Fürstbischofs Grafen von Attems fand 1857 eine Reinigung des Bildes statt; leider wurde es damals auch mit einem Wachsfirniss überzogen. Im Jahre 1867 wurde endlich eine gründliche Restauration beschlossen und diese dem Director der landschaftlichen Gemäldegalerie, Prof. Schwach, übertragen. Wie ernst und gewissenhaft er es nahm, zeigt der gegenwärtige Zustand des Bildes und der technische Bericht, den Schwach in der Brochure »Das Wandgemälde an der Südwand der Domkirche in Graz und seine Restauration« (mit einer Lithographie des Bildes, Graz 1871) erstattet hat. Man könnte höchstens gegen die gewählte Maltechnik — Enkaustik — polemisiren; dazu aber war Schwach der einheitlichen Wirkung wegen gedrängt, da der Wachsüberzug von 1857 bereits in den Grund eingedrungen und nicht mehr völlig zu entfernen war. Sicherlich danken wir Schwach die Rettung dessen, was von dem geschichtlich und künstlerisch so interessanten Werke noch zu retten war. Im Jahre 1880/81 wurde endlich auf Anregung der Central-Commission ein hölzernes Schutzhäuschen mit beweglichen Flügeln errichtet.

Schlimmer steht es mit dem Wandbilde an der Ostseite des Doms. Es ist ein Maria-Schutzbild, das von Ulrich von Eggenberg († 1448) gestiftet wurde. Abgesehen von dem Zeitunterschied der Entstehung dieses und des früher beschriebenen Bildes ist die künstlerische Herkunft eine ganz andere — man wird eben nicht an eine stetige Grazer Kunstschule, sondern an wandernde Meister zu denken haben. Das Bild wurde 1846 durch den damaligen Galeriedirector Tunner in jener eitlen unhistorischen Art restaurirt, welche die eigene Production an Stelle der vorhandenen setzte. Witterungseinflüsse sorgten dafür, dass diese Uebermalung bald wieder abblätterte und in den Hauptpartien (so die Frauen- und Männergruppe unter dem Schutzmantel Mariens und das Portrait des Stifters) die ursprüngliche Malerei wieder zu Tage trat. An eine Restauration, im modernen Geiste durchgeführt, wurde aber leider nicht gedacht. Als endlich die Central-Commission 1879 Prof. Laufberger beauftragte, den Zustand des Bildes zu untersuchen, war der Ruin desselben so weit vorgeschritten, dass Laufberger berichten musste, dass an eine Restaurirung nicht mehr gedacht werden könne. Er empfahl eine getreue Aufnahme nach dem heutigen Stande »und zwar insoweit in Farben ausgeführt, als es sich nicht um die ergänzenden Malereien Tunner's handelt; diese letzteren wären nur

---

[1]) Woltmann's Geschichte der Malerei (II. S. 128) weist das Bild der schwäbischen Schule zu; Beschreibung und Datirung des Bildes entsprechen nicht ganz dem Sachverhalt.

durch Linien zu markiren« (Mitth. d. Central-Commission N. F. VI. S. XIV). Möge man endlich diese Pflicht erfüllen; Prof. Schwach's Tüchtigkeit würde die pietätvolle Durchführung des Auftrags gewährleisten [2]).

Die gothische Leechkirche hat einen Schatz an alten Tafelbildern besessen. Trümmer eines grossen Flügelaltars befinden sich hinter dem Musikchor; im IV. Bd. der Mitth. der Central-Commission hat Scheiger auf den Vandalismus hingewiesen, mit welchem man seit lange diesen Werken begegnete; sie befinden sich jetzt in einem halbwegs erträglichen Zustande. Von den in der Kirche zerstreuten Bildern hebe ich hervor: das Votivbild des deutschen Ordens Baleyn Kunrat von Stuchwitz aus dem Jahre 1490 — ein Werk, das deutlich niederrheinischen Einfluss zeigt. Die Madonna sitzt mit Anna in einem Rosenhag, im Hintergrund eine Loggia — vorn der knieende Donator mit dem hl. Christophorus. Das Bild wurde 1870 durch Director Schwach mit Sorgfalt und Erfolg restaurirt. Eine Darstellung der Dreieinigkeit mit der knieenden Maria zeigt dasselbe Schema wie die Trinität auf dem Dombilde; jedenfalls ist das Bild der Leechkirche älter als das Wandgemälde des Doms (ca. Anfang des 15. Jahrhunderts) und hat möglicherweise die Darstellung der Dreieinigkeit dort beeinflusst. Auch dies Bild wurde durch Schwach pietätvoll restaurirt.

Ein dreitheiliges Altarwerk mit Margaretha (welche den Drachen an einem Seil hält), Katharina und Barbara hat durch eine — wie ich glaube — in Wien durchgeführte Restauration besonders an den Seitenflügeln gelitten.

Die Stadtpfarrkirche hat in den letzten Jahren eine durchgreifende Restauration, die unter der Leitung des Architekten Ortwein ausgeführt wurde, erfahren; die von 1781 herrührenden, im Zopfstil ausgeführten Verunstaltungen des Innern wurden beseitigt. Leider hat man in polychromer Ausstattung des Guten zu viel gethan. Eine geradezu lärmende Farbenbuntheit herrscht und stört die ernste Wirkung des gothischen Baues. Die Stadtpfarrkirche besitzt ein Bild, das eine alte Tradition Jacopo Tintoretto zueignet. Es diente früher als Hauptaltarbild — jetzt hat es seine Stelle an der linken Chorwand erhalten. Der untere Theil zeigt die am leeren Grabe Mariens versammelten Apostel, der obere Theil die Krönung der Jungfrau. Ich glaube an die Echtheit der Autorschaft Tintoretto's. Und noch mehr, ich zähle es zu seinen tüchtigsten Arbeiten. Das zeigt sich namentlich jetzt, da durch Schwach's sorgfältige Restauration (1877) die Sünden, welche an dem Bilde durch Ueberpinselungen in der Mitte des vorigen Jahrhunderts (ich glaube 1746) und neuerlich (1840) begangen wurden, so weit es möglich war, gut gemacht erscheinen, und die ursprüngliche Physiognomie des Werkes wieder deutlicher zu uns spricht. Die Apostelgestalten unten sind prächtige venezianische Typen, die Farbe — ohne die schweren Schatten, die namentlich der coloristischen Wirkung von Werken aus Tintoretto's späterer Zeit Eintrag thut — zeigt tizianesken Charakter.

---

[2]) Dieser Wunsch ist bereits in Erfüllung gegangen; eben höre ich, dass Prof. Schwach den definitiven Auftrag zur Anfertigung einer getreuen Copie dieses Wandbildes erhalten hat.

Endlich muss ich der umfassenden Restaurationsthätigkeit in der Kirche Mariahilf gedenken. Die Mariahilfer Kirche ist ein prächtiger Barockbau — im Innern von ausgezeichneter malerischer Wirkung. Mancher störende Einbau wurde beseitigt — die malerische Ausschmückung zum Theile neu durch die geschickte Hand Schwach's besorgt. Von den vier Deckenbildern, deren Composition von Schwach herrührt, ist die Kreuztragung besonders ansprechend. Bei allen wird das Urtheil darauf Rücksicht nehmen müssen, dass der Künstler nicht mit freiem Belieben über den zugewiesenen Raum schalten durfte, sondern dass ihm die zu behandelnden Stoffe vorgeschrieben waren. Die vorhandenen Malereien vom Ritter von Melk, die in den dreissiger Jahren mit Leimfarben überpinselt worden waren, wurden von Schwach nach Entfernung dieses Ueberzuges mit Sorgfalt restaurirt, dessgleichen das berühmte Altarbild des Johannes Petrus de Pomis vom Jahre 1611.

Mag man in diesem Geiste fortfahren. Schwach aber darf versichert sein, dass in solchem bescheidenen Nachgehen der Spuren der alten Meister, in der pietätvollen Herstellung ihrer wahren Physiognomie künstlerische Solidität und Feinfühligkeit lauter zu uns spricht, als in manchem lärmenden Saisonbilde. *H. J.*

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst. Ikonographie.

Das System der Künste, entwickelt von **Dr. Max Schasler.** Leipzig, Verlag von Wilhelm Friedrich. 1882.

Die in dieser Schrift behandelte Frage darf in dem Sinne als der Kernpunkt aller Aesthetik angesehen werden, als die richtige Eintheilung eines Stoffes überhaupt die Vorbedingung aller wahren und erschöpfenden wissenschaftlichen Behandlung desselben sein wird. Es hat bisher an einer allgemein angenommenen und feststehenden oder kanonischen Eintheilung des künstlerisch Schönen in seine einzelne Arten gefehlt. Zwar sind diese Arten an sich überall bestimmt gegen einander begrenzt, aber es muss auch ein oberstes einheitliches oder rationelles Princip der Gliederung geben, aus welchem der eigenthümliche Charakter und die natürliche Stellung jeder einzelnen Art im Ganzen der Künste mit Deutlichkeit hervorgeht. Die bisherigen Versuche der Eintheilung werden im Eingange kritisch dargestellt und beleuchtet; die ganze Frage aber ist zur Zeit noch eine offene und wir können im Voraus unsere Ansicht dahin aussprechen, dass uns der Verfasser wenigstens auf dem Wege zu sein scheint, das Richtige in dieser Sache zu treffen.

Hat Herr Sch. nicht doch vielleicht einen noch etwas zu scharf gespannten Begriff von einer einheitlich rationellen oder systematischen Gliederung der Künste? Wir freuen uns, dass Herr Schasler das in seiner kritischen Geschichte der Aesthetik zuerst festgehaltene, an den Rhythmus Hegel's anklingende dialektische Evolutionsschema des Schönen jetzt von sich abgestreift zu haben scheint, was dem sonst reichen und werthvollen Inhalt des Buches eine zu abstract schematische Gestalt gegeben hat. Ihm ist jetzt selbst Vischer noch zu sehr in Hegel befangen. Wir schätzen in Hegel die einheitliche Geschlossenheit seines Denkens, aber wir halten es darum noch nicht gerade für ein nothwendiges Erforderniss eines Systemes der schönen Künste, dass alles überhaupt hierzu Gehörige in einer einzigen zusammenhängenden Reihe verlaufen und sich vor uns darstellen müsse.

Das Charakteristische für eine jede Kunst liegt zunächst offenbar in ihrem Material oder in dem, was als ihre allgemeine und feststehende empirische Naturbedingung angesehen werden kann. Auch die an sich freieste aller

Künste, die Poesie, hat ein solches Material an der Sprache ebenso wie die Musik am Ton, die Plastik am Stein u. s. w. Durch die Beschaffenheit dieses Materiales wird naturgemäss auch der Inhalt oder das Was des für eine jede Kunst Darstellbaren in bestimmter Weise beschränkt. Die wichtigste Eintheilung aber ist überall diejenige in die beiden Kunstgebiete des Raumes und der Zeit. Auch bildet diese die Basis des Schasler'schen Systems, indem in der simultanen Perception die Reihe Architektur, Plastik, Malerei, in der successiven aber ebenso Musik, Mimik und Poesie unterschieden werden. Alles räumliche Schöne aber ist naturgemäss mehr dem Eindruck der Ruhe, alles Zeitliche mehr dem der Bewegung in der Seele adäquat. Dieser Unterschied begründet sich uns gegenüber wesentlich dadurch, dass das räumliche Schöne gleich von Anfang an seiner Totalität nach uns als eine Einheit seines Inhaltes gegenübertritt oder in die Hand gegeben ist, in welcher wir uns ganz nach eigener Musse weiter zu orientiren oder sie in ihre einzelnen Verhältnisse aufzulösen vermögen, während das zeitliche Schöne uns selbst zu eigener Bewegung fortreisst und wir erst am Schlusse uns zum Verständniss seiner Einheit oder seines Gesammteindruckes zu erheben vermögen. Unter den räumlichen Künsten aber ist namentlich die Malerei schon bei Weitem unruhiger und beweglicher als die Plastik, und es bildet dieselbe hierdurch, wie Herr Sch. sehr richtig hervorhebt, bereits den Uebergang zu der noch höher gesteigerten Beweglichkeit der zeitlichen Kunstgattung der Musik. Die Plastik aber ist ihrem allgemeinen elementarischen Charakter nach die Kunst der dreifachen, die Malerei die der zweifachen, die Musik aber die der einfachen Dimension und es knüpft sich naturgemäss an diese in stetiger Folge zunehmende Verdichtung des physischen Stoffes oder des realen Substrates des Schönen ein höherer Grad der allgemeinen geistigen Erregtheit oder Beweglichkeit desselben an. Hierdurch aber bildet die Reihe der zeitlichen Künste für Herrn Sch. überhaupt eine weitere Fortsetzung derjenigen der räumlichen, und es ordnet sich daher für ihn zuletzt Alles in einer einzigen zusammenhängenden Reihe von Stufen des Fortganges nach demselben Princip an. Uns will dieses Schema noch nicht als vollkommen genügend oder der Sache entsprechend erscheinen, indem wir in ihm noch einen Rest des früheren von abstract festgestellten Kategorien beherrschten Eintheilungsverfahrens bei Hegel und seiner Schule erblicken möchten.

Alles, was überhaupt Kunst heisst, zerfällt zunächst in zwei grosse Hauptabtheilungen, von denen wir die eine die der reinen, die andere die der angewandten Arten derselben nennen möchten. Dort ist das Schöne alleiniger und ausschliessender Selbstzweck, während es sich hier als sinnbildliche Verzierung oder Veredelung mit irgend einem anderen gegebenen praktischen Zweck oder einer Thätigkeit des Lebens verbindet. Innerhalb dieser letzteren Sphäre aber ist entschieden die höchste und vornehmste Kunstform die der Architektur, welche sich in jener ersteren Sphäre zunächst allerdings mit der Plastik berührt, sich aber von derselben einmal durch das Kolossale ihrer Dimensionen, sodann aber durch ihren symbolisirenden Anschluss an den ethischen Werth oder Gehalt der Bauwerke unterscheidet. An sie schliesst sich sodann

alles Kunstgewerbe, die Gartenkunst u. s. w. an; alles Menschliche überhaupt hat es an sich, mit Schönheitssinn oder in künstlerischer Weise gestaltet und aufgefasst werden zu können. Das System der reinen Kunstformen oder Arten des Schönen aber besteht wesentlich nur aus den beiden räumlichen Gebieten der Plastik und der Malerei und den beiden zeitlichen der Musik und der Poesie. Das Darstellungsgebiet der Plastik aber ist der Hauptsache nach doch nur auf den Körper des Menschen selbst als die edelste und vollkommenste Erscheinung im Raume beschränkt, während dagegen die Malerei alles weitere Räumliche oder die ganze den Menschen als innerstes Centrum dieses Gebietes umgebende Peripherie von Erscheinungen darzustellen vermag. In der zeitlichen Sphäre aber hat ebenso die Musik ihren Stoff oder ihr Darstellungsgebiet an den reinen inneren idealen Empfindungen der menschlichen Seele als solcher, während dagegen die Poesie alles Weitere darzustellen vermag, was sonst den realen oder concreten Inhalt des menschlichen Lebens und Handelns in der Zeit oder in der Geschichte ausmacht. Für die Malerei ist die Farbe, für die Poesie aber die Sprache das Medium oder Mittel für die Darstellung dieser weiteren Peripherie alles menschlichen Daseins und Lebens im Raum und in der Zeit. Wir möchten also in diesem Sinn die beiden letzteren Gebiete als diejenigen der weiteren oder peripherischen, die beiden ersteren aber als diejenigen der engeren oder centralen Kunstdarstellung bezeichnen. Das Höchste und Edelste in allem Wirklichen ist überall der Mensch selbst in seiner körperlichen Gestalt und in dem reinen inneren Empfinden seiner Seele, um welches sich sodann der ganze weitere Inhalt der Ausdehnung in Raum und Zeit gruppirt. Diese Anordnung des Systems der eigentlichen und reinen Arten des Schönen scheint uns überall die richtigste und natürlichste zu sein. Die Poesie aber als Kunst des Denkens oder des vernünftigen Bewusstseins in der Form der Sprache steht allerdings zugleich allen anderen an ein sinnliches Material gebundenen Arten der Kunst als etwas specifisch Anderes gegenüber und es kann, wie uns scheint, das Verhältniss der drei allgemeinen Formen derselben, der Lyrik, des Epos und des Drama, mit dem Verhältniss der drei sinnlichen Kunstformen insofern in eine Parallele gestellt werden, als die Lyrik ebenso wie die Musik von specifisch innerlicher oder subjectiv empfindungsmässiger Art ist, unter den beiden anderen irgend eine objective Begebenheit von allgemeinem Interesse behandelnden Gebieten aber das Epos ebenso wie die Plastik ihren Stoff in seiner vollen ausführlichen realen Breite, das Drama aber ebenso wie die Malerei in einer scharf concentrirten oder in einen engen Rahmen zusammengeschobenen effectvoll verdichteten Gruppirung zur Darstellung bringt. Von den beiden räumlichen Kunstformen aber streift die Plastik das natürliche oder realistische Moment der Farbe von dem dreidimensionalen Körper ab, während umgekehrt die Malerei eben dieses Element benutzt, um ihre auf der zweifachen Dimension der Fläche zusammengeschobenen Gestalten mit dem Reize der frischen realen Lebendigkeit zu umkleiden. Alle Kunst aber muss theils ein realistisches, theils ein idealistisches Moment, oder theils ein solches des Anschlusses, theils ein solches des Hinausgehens über die Wirk-

lichkeit in sich enthalten und es ergänzen sich eben hierin diese beiden Kunstformen unter einander. Alle Kunst aber kann immer noch leichter zu idealistisch als zu realistisch sein; dieses zeigt sich darin, dass die einfache Zeichnung, die ja auch das Bunte der Farbe von sich gestreift hat, eine immerhin edle und berechtigte Kunstgattung bildet, während das andere Extrem, eine bunte oder fleischfarbene Statue wie bei einem Wachsfigurencabinet, künstlerisch als durchaus unberechtigt und verwerflich erscheint. — Eine durchaus eigenartige Kunst endlich ist diejenige des Schauspielers, deren besonderer Charakter darin besteht, dass hier das künstlerische Werk oder die Leistung nicht wie sonst überall ein von der Person des Künstlers abgelöstes Product, sondern eine unlösbar an demselben haftende Erscheinung oder Inhärenz ist und es bildet deswegen diese Kunst die Spitze aller derjenigen Kunstthätigkeiten, welche wie Reiten, Tanzen, Declamiren u. s. w. in der blossen Ausübung einer rein persönlichen Fertigkeit oder Fähigkeit des Menschen bestehen.

Wir halten es für einen Irrthum oder ein falsches Ideal, nach einer solchen Eintheilung des Schönen zu streben, durch welche alles Einzelne aus einem einfachen Princip in zusammenhängender Folge entwickelt werden sollte. Ist die Aesthetik eine Wissenschaft in Begriffen, so werden diese Begriffe nur in streng objectiver Weise aus den gegebenen Beschaffenheiten der einzelnen Theile des Schönen abgeleitet werden können. Es ist dieses ein Ziel, welchem an sich auch Herr Sch. zustrebt, wenn er gleich wieder in ein Kategorienschema zurückgefallen ist, welches nicht als ein vollkommen genügender Ausdruck der wirklichen Gliederung des Schönen anzusehen sein dürfte. Ungeachtet dieser principiellen Differenz können wir doch dem Streben des Verfassers an sich, sowie seinen vielen einzelnen wahren und treffenden Bemerkungen über das Schöne unsere Anerkennung nicht versagen.

Conrad Hermann.

Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus 1270 herausgegeben, übersetzt und erläutert von **Heinrich Ludwig.** Wien, Braumüller, 1882. (XV., XVI., XVII. u. XVIII. Band der Quellenschriften für Kunstgeschichte von R. Eitelberger v. Edelberg.)

Ein Buch, das vordem nur dem Gelehrten zugänglich war, ist durch die vorliegende Publication dem Verständniss der weitesten Kreise erschlossen worden. Mit um so höherer Freude muss dies begrüsst werden, als in dem Buche eine schier unerschöpfliche Quelle von Anregung und Belehrung nicht blos für den Gelehrten sondern auch für den ausübenden Künstler und den kunstfreundlichen Laien enthalten ist. — Die neue Ausgabe bietet in 4 Bänden Folgendes: Im I. und II. Bande eine Wiedergabe des Textes nach dem Codex Vaticanus 1270 und die Gegenüberstellung einer deutschen Uebersetzung. Im III. Bande Vorbemerkungen und einen Commentar, welcher sowohl Textkritik als auch sachliche Erörterungen als seine Aufgabe ansieht. Im IV. Bande eine Nebenausgabe, welche die deutsche Uebersetzung allein bringt, jedoch in anderer Reihenfolge der einzelnen Paragraphe.

Die Publication ist Hofrath Ernst R. v. Brücke gewidmet, und das mit

Recht; wissen wir doch, wie oft und eingehend sich Brücke mit den bildenden Künsten überhaupt und speciell mit Lionardo's Theorien beschäftigt hat [1]).

Was das Buch selbst anbelangt, so drängt sich zunächst die Frage auf, von welcher Qualität die dafür benützte Quelle sei, nämlich der Codex Vaticanus Nr. 1270. Eine berufene Feder hat sich darüber folgendermassen ausgesprochen: »Die Vaticanische Copie ist nicht nur die älteste, sondern auch die umfassendste aller früheren Abschriften« (Jean Paul Richter in der Zeitschrift f. bild. Kunst, Bd. XVII, S. 14). In gleichem Sinne äusserte sich schon M. Jordan in seinen »Untersuchungen der Ausgaben und Handschriften« von Lionardo's Malerbuch auf S. 8 u. 31 des Sonderabdruckes aus Zahn's Jahrbüchern. Nur Copie allerdings ist es, was im Vaticanischen Codex vorliegt, aber eine alte Copie aus der Mitte des 16. Jahrhunderts und eine solche, die unmittelbar nach den Originalmanuscripten des Lionardo gefertigt worden ist. Auch stellt die Vaticanische Copie kein geordnetes Ganzes vor, sondern eine hin und wieder recht arg durcheinander gewürfelte Zusammenstellung von Bruchstücken nach den Originalen des Lionardo. Dieser selbst ist wohl nicht dazu gekommen, sein Malerbuch zu vollenden, so dass dem Compilator des Vaticanischen Codex kein fertiges Buch vorgelegen haben mag, sondern ein Pack von Heften, welche er nach Gutdünken ordnete und abschrieb. Daher auch die Erscheinung, dass derselbe Lehrsatz, dieselbe Vorschrift ohne Noth mehrmals vorgetragen wird, was bei einer fertigen gerundeten Arbeit nur vereinzelt vorkommen dürfte. Andererseits findet sich mancher Widerspruch. Von Wiederholungen gebe ich einige Beispiele:

Nr. 50 und 58a,	Nr. 550 und 556,
» 49 » 70,	» 551 » 570,
» 92 » 102,	» 848 » 887.
» 160, 163 und 172,	

Um so erwünschter muss es nun erscheinen, dass Ludwig in den Umstellungstabellen des III. Bandes der Ausgabe das Zusammengehörige zusammengestellt hat und im IV. Bande die deutsche Uebersetzung in jener Reihenfolge der Abschnitte gibt, welche er in den Umstellungstabellen gewonnen hat. Die Umstellung ist übrigens nur innerhalb der einzelnen Theile vorgenommen, weshalb ich unten nochmals von dieser Frage sprechen muss. Eine Würdigung des Buches, seiner Anordnung und Commentirung knüpft sich am besten an eine kurze Inhaltsangabe. Daher erwähne ich, dass der I. Theil (Nr, 1—47) hauptsächlich von dem Wettstreite der verschiedenen Künste handelt. Zunächst von dem zwischen Malerei und Dichtkunst. Hierauf wird die Musik und Bildhauerei mit hereingezogen. Die Malerei bleibt Siegerin. Ihre Sache wird mit allen erdenklichen Waffen verfochten. Ludwig hat in

[1]) Direct geschah dies in seiner „Physiologie der Farben für die Zwecke des Kunstgewerbes" (Leipzig, Hirzel, 1866 — wenige Monate später in französischer Ausgabe erschienen, Paris, Baillière & fils), ferner in seinen „Bruchstücken aus der Theorie der bildenden Künste" (Leipzig, Brockhaus, 1877) und in einem Artikel über Darstellung von Bewegung in den bildenden Künsten (Deutsche Rundschau, Jänner, 1881). Indirect geschah es oft in seinen übrigen physiologischen Arbeiten.

seiner Umstellungstabelle (III. Bd., S. 159) die durcheinander geworfenen Nummern geordnet. Vielleicht hätte er hinzufügen können, dass der 2. Abschnitt von Nr. 785 im V. Theile des Malerbuches sich gleichfalls auf den Wettstreit zwischen Malerei und Poesie bezieht und in der Umgebung der übrigen Nummern des V. Theiles ganz isolirt steht. Auch würde ich Nr. 31 a, welche von der Sculptur handelt, bei der Umstellung nicht zum Wettstreit zwischen Malerei und Musik eingereiht haben, sondern bei den Abschnitten von der Sculptur etwa vor Nr. 35 und nach 32. Schwierig bleibt es immerhin, Nr. 31 a unterzubringen, weil sie mit Nr. 35 das gemeinschaftlich hat, dass sie ihrem Inhalte nach zu Anfang eines Abschnittes über Sculptur stehen soll. Zur Musik aber gehört Nr. 31a gewiss nicht. Im I. Theile gibt Lionardo ferner eine Erklärung der Malerei als Wissenschaft, eine Eintheilung der Perspective in Linienperspective, Farbenperspective und eine solche, die durch Abnahme der Deutlichkeit gegeben ist (Nr. 6). Schon im I. Theile kommt hin und wieder Lionardo's treffliche Naturbeobachtung zum Ausdruck, welche zu beachten weiter unten noch reichlich Gelegenheit sein wird. Ludwig's »sachliche Erörterungen und Noten« zum I. Theile, welche man im III. Bande der Publication von Seite 147 bis 206 findet, sind grösstentheils vorzüglich zu nennen, wie denn überhaupt der ganze Commentar von tüchtigen Kenntnissen Zeugniss gibt. Bezüglich der Erörterungen auf S. 150, wo Ludwig in der Anmerkung von der Beschreibung spricht, die Daniel Barbaro von dem Instrumentlein Dürer's gibt, womit sehr schwierige Aufgaben der Perspective aufs genaueste zu lösen seien, wäre vielleicht ein Heranziehen jener drei Zeichnungen von Nutzen, welche sich auf Fol. 176 u. 177 des Dresdener Dürer-Codex finden.

Auf Seite 173 des Commentarbandes spricht Ludwig in einem längeren Excurs zu Lionardo's Anschauungen vom Sehen über eine Ansicht des Lionardo, welche besagt, dass man mit kleiner Pupille kleiner sähe als mit grosser. Ludwig versäumt es, diesen Irrthum Lionardo's, der an verschiedenen Stellen des Malerbuches deutlich zu Tage tritt und zu weiteren Fehlschlüssen führt, zu widerlegen. Für ein emmetropisches [2]) Auge bleibt es sich bezüglich der Bildgrösse ganz gleich, ob die Pupille etwa durch Atropin auf ihr Maximum erweitert oder durch Eserin auf ein Minimum verengert ist. Die Bildgrösse hängt nicht von der Grösse der Blendung — und eine solche ist ja die Pupille — sondern ceteris paribus von der Beschaffenheit der brechenden Medien ab. Nur Bilder von undeutlicher Begrenzung in myopischen und hypermetropischen Augen werden durch den Wechsel in der Grösse der Blendung beeinflusst, indem der undeutliche Rand bei kleinerer Blendung schmäler, also das Bild in gewissem Sinne kleiner wird. Lionardo war über den eigentlichen Weg der Lichtstrahlen im Auge nicht unterrichtet; seine Vorstellung vom Sehen unterscheidet sich daher wesentlich von der unserigen. Der Pupille vindicirt Lionardo zu viel active Bedeutung. Man lese Nr. 202, 477, 628, 741 und 742 des Malerbuches und vergleiche damit die einschlägigen Capitel in einem modernen Handbuche der Physiologie.

---

[2]) D. i. ein Auge von normalen Refractionsverhältnissen, welches also keine Zerstreuungskreise gibt.

Die Abhandlung über Linearperspective, die Ludwig von Seite 176 bis 189 des III. Bandes gibt, muss als ein höchst werthvoller Theil des Commentars bezeichnet werden. Als vorbereitende Lectüre für diesen Abschnitt möchte ich den XI. Band von Eitelberger's Quellenschriften empfehlen. Dort findet sich in Janitschek's Einleitung zu Leon Battista Alberti's kleineren kunsthistorischen Schriften das Wichtigste vorgebracht, was über den Begriff der »Prospettiva« in der italienischen Frührenaissance zu beachten ist (s. X. u. XLIII). Was Lionardo's linearperspectivische Constructionsweise anbelangt, so ist sie noch ganz dieselbe wie bei Alberti (vergl. Ludwig's Commentar S. 177).

Der II. Theil des Malerbuches (I. Bd., Nr. 47 ff.) gibt meist specielle Vorschriften für den jungen Maler. Dieser Stoff ist aber unglaublich bunt mit fremden Elementen durchsetzt, welche in anderen Theilen des Malerbuches ihre Verwandtschaft vorfinden, so sehr, dass es sich bei der Umstellung empfohlen hätte, nicht nur innerhalb der einzelnen Theile des Codex die Reihenfolge zu ändern, sondern aus dem ganzen Vaticanischen Codex das Zusammengehörige herauszusuchen und in der Umstellung aneinander zu reihen. Schon oben habe ich auf diese Frage angespielt. Da weder Lionardo's Originale noch der Vaticanische Codex ein abgeschlossenes Ganzes vorstellen, so lag Nichts im Wege, nach dem ersten Schritte, welcher die nicht haltbare Reihenfolge der Nummern der Vaticanischen Copie antastete, auch den zweiten Schritt zu thun, der aus den einzelnen grösseren Theilen des Buches das Zusammengehörige heraussuchen und gruppiren konnte. Das bezieht sich hauptsächlich auf den II., III. und V. Theil [3]), von denen jeder einzelne eine Anzahl von Abschnitten enthält, die inhaltlich zu Nummern eines andern von den genannten Theilen gehören. Die Benützbarkeit des IV. Bandes der neuen Ausgabe hätte dadurch noch weiter zugenommen. Zur Verständigung genügt wohl ein Beispiel: im II. Theile handeln Nr. 106, 125 u. 126 von Anatomie und stehen ohne inneren Zusammenhang zwischen heterogener Umgebung. Im III. Theile nun findet sich eine ganze Reihe von Nummern, welche gleichfalls von Anatomie handeln (Nr. 329 bis 344). Bei einer universellen Umstellung konnten Nr. 106, 125 u. 126 ganz leicht aus dem II. in den III. Theil gesetzt werden, wodurch einem auffallenden Zusammenhange Rechnung getragen wäre. Man wende mir nicht ein, dass die genannten Nummern des II. Theiles die Form einer Vorschrift trügen und deshalb nicht aus diesem Theile entfernt werden dürften. Diese Form tragen auch viele Nummern in anderen Theilen und, was hier besonders schwer in die Waagschale fällt, auch solche des III. Theiles, welche von Anatomie handeln (z. B. Nr. 334 beginnend: »Ne volere fare tutti li Muscoli . . . .«). Dagegen finden sich im II. Theile sehr viele Nummern, welche nicht als Vorschriften abgefasst sind.

Das sehr kleine »Sachregister«, welches dem Commentarbande angehängt ist, kann nicht dafür entschädigen, dass in der Umordnung nicht alles Zusammengehörige wirklich zusammengestellt ist, denn dieses Sachregister ist kaum in einer Rubrik erschöpfend. Hier sei zugleich bemerkt, dass ein Per-

---

[3]) Der IV. Theil, der VI., VII. u. VIII. sind viel mehr in sich abgeschlossen.

sonenregister in Anbetracht der vielen Künstlernamen, welche im Commentar vorkommen, sehr erwünscht gewesen wäre.

Trotz der bunten Zusammensetzung dieses II. Theiles von Lionardo's Malerbuch, dürfte es dennoch gerade dieser sein, der die zutreffendsten Beobachtungen und Bemerkungen enthält und dem man die meiste Wirkung auf ausübende Künstler zuschreiben möchte. Er bringt oft geradezu goldene Regeln, z. B. in der vielfachen Aufforderung zur Universalität (in Nr. 52, 58, 60, 61, 73, 78 u. 79), in dem Hinweis auf die hohe Wichtigkeit der Anatomie und Perspective [4]). Andererseits warnt er vor der falschen, aufdringlichen Anwendung der Anatomie, einem Fehler, der nur durch genaue Beachtung jedes einzelnen Falles vermieden werden kann (Nr. 125). Reichste Phantasie und aufmerksame Naturbeobachtung kommt allerorten zum Ausdruck (vergl. besonders Nr. 66). Zur Uebung des Formengedächtnisses gibt Nr. 72 eine treffliche Anleitung. Nr. 90 beschreibt die »Glastafel des Lionardo«. — Das häufige Versehen der Maler, wonach sie eine Modellstudie, welche sie bei einseitigem Licht im Atelier gemalt haben, auf einem Bilde unverändert zur Anwendung bringen, dessen Schauplatz das Freie ist, wird in Nr. 110 gerügt. In seiner Eintheilung der Malerei ist Lionardo nicht consequent (vergl. einerseits Nr. 111 und 112, andererseits Nr. 131), worüber schon Jordan gesprochen hat (a. a. O. S. 25 u. 26 des Sonder-Abdruckes aus Zahn's Jahrbüchern). Nr. 118 ist hochwichtig wegen der Klarheit, mit welcher Lionardo dort von der Bedeutung des binoculären Sehens für die Malerei spricht. Hervorgehoben muss auch Nr. 122 werden: »La più importante cosa, che ne' discorsi della pittura trovare si possa, sono li movimenti apropriati alli accidenti mentali di ciascum animale, come desiderio, sprezzamento, ira, pietà e simili.« Von dem Umstande, dass der Maler gern seine eigene Gestalt im Bilde anbringe, handelt Nr. 105 u. 186 (vergl. das Facsimile des Originaltextes zu Nr. 105 bei Ravaisson-Mollien fol. 23 recto.)

Die auf Optik bezüglichen Nummern bringen Manches, das mit unseren heutigen Kenntnissen nicht vereinbar ist. Ich werde darüber Einiges bei Besprechung des V. Theiles erwähnen. Im II. Theile wird auch viel von Luftperspective gehandelt.

Eine scharfe Beobachtung bekundet Lionardo bezüglich der Contrastwirkungen (vergl. Nr. 139, 172, 238, 246, 258c, 625, 626, 650, 658, 659, 670, 694, 759, 771, 780, 817 und manche andere).

In Nr. 254 ist von dem die Rede, was wir optische Farbenmischung nennen. Lionardo experimentirt mit farbigen Gläsern. Die Nummer zeigt auch, welchen Werth Lionardo auf das Experiment legt; späterhin spricht er das ganz deutlich aus (im V. Theil, Nr. 750).

Bei der Uebersetzung von Nr. 258 gibt Ludwig das Wort »pallido« durch »blass« wieder. Ich möchte vorschlagen, das »pallido« hier mit »fahl« oder »gelblich-grün« (χλωρός) zu übersetzen; es würde so dem Sinne des Satzes besser entsprechen. In Nr. 190 hat Ludwig »pallido« mit »blassblau« übersetzt

---

[4]) „Il giovane debbe prima imparare Prospettiva“ Nr. 47. In Nr. 80 wird die Perspective „guida e porta“ der Theorie genannt. Vergl. auch Nr. 106 u. a.

und als »blaugrau« commentirt. Was sonst zu commentiren war, hat Ludwig eifrig besorgt (s. III. Bd., S. 224—244). Mit besonderem Erfolge geschah dies dort, wo Ludwig von Farbstoffen, ihrer Bereitung und Anwendung sprechen konnte, wie in den Notizen zu Nr. 212, oder wo es sich um Proportionalität und verwandte Dinge handelt (Nr. 97, 101). Sehr verdienstlich ist auch das, was Ludwig in dem langen Commentar zu Nr. 47 über den Unterricht in der Perspective sagt; ebenso der Excurs auf einige bestimmte Meister, auf Raphael, Tizian, N. Poussin, Tiepolo (vergl. hiezu auch den Commentar zu Nr. 96).

Der III. Theil handelt grösstentheils von den Proportionen der menschlichen Gestalt, von Anatomie, von den Veränderungen durch Bewegung des Körpers, vom Ausdruck der Gemüthsbewegungen, von der Beleuchtung und Färbung der Figuren und ihrer Hintergründe. Auch von Perspective wird hier gehandelt und von Vielem, das ohne Zusammenhang mit den aufgezählten Stoffen bleibt. Ludwig hat in der Umstellung die Nummern gruppirt und das gut, wenn man von einer allgemeinen Umstellung, welche oben als wünschenswerth bezeichnet wurde, absieht.

Die Nummern, die von Anatomie handeln, sind höchst bedeutungsvoll. Nr. 303 fordert abermals zu gründlicher Kenntniss dieser Wissenschaft auf. Nr. 335 enthält einen Irrthum, der offenbar durch Lionardo's Studium an Leichen, die nicht ganz frisch waren, hervorgerufen ist. Lionardo spricht von den Zwischenräumen zwischen den oberflächlich gelagerten Muskeln. Dann heisst es: »et perche la pelle non pò discendere in tal angolo, la natura a riempiuto tal angolo di pichola quantita di grasso spungoso, o' uo' dire visicoso, con visiche minute piene d'aria.« Die Luftbläschen in dem fettführenden Bindegewebe sind Erscheinungen der Fäulniss, kommen also im lebenden Gewebe nicht vor, wie es doch Lionardo meint, wenn er zu dem obigen hinzufügt: »la quale in se si condensa o' si rarefà, secondo l'acrescimento o' rarefattione della sustantia de muscoli.«

In Nr. 339 dürfte vielleicht »nervi« besser mit »Bindegewebsstränge« zu übersetzen sein, als mit »Nerven«. — Die Nummer gibt eine gute Beschreibung dessen, was die Aerzte »Oedem« nennen.

Das Wort »carne« in Nr. 419 könnte vortheilhaft mit »Weichtheile« übersetzt oder wenigstens commentirt werden.

In Nr. 411 bekennt sich Lionardo als Realist: »Quella pittura è più laudabile, la quale ha più conformita co' la cosa imitata.«

In Nr. 452 ist wie zu vielen andern zerstreuten Nummern zu bemerken, dass Lionardo das Phänomen der Irradiation auf der Netzhaut nicht kennt. Lionardo's Erklärung des Satzes in Nr. 495 ist begreiflicherweise unvollkommen. Er kennt keine Accommodation und hat überdies hier auf die Gesetze des binoculären Sehens nicht geachtet. Bezüglich einer Unterscheidung der Spiegelung beschatteter Flächen von dem auf spiegelnde Flächen geworfenen Schatten hat Lionardo feine Beobachtungen angestellt. Zu erkennen ist das z. B. aus Nr. 505, zu welcher nur noch hinzugefügt werden muss, dass beschattete Wasserflächen unter allen Umständen reiner spiegeln als beleuchtete, weil im Schatten die Localfarbe des Wassers fast gänzlich verschwindet. Dies ist wohl zu unter-

scheiden von Lionardo's Beobachtung in Nr. 506, welche übrigens nicht in allen Punkten richtig ist; besonders der letzte Absatz bringt Irrthümer, die im Commentar leider gut geheissen werden. Nr. 523 ist ebenfalls auffallend unrichtig; es kann auch sehr rasch laufendes Wasser sehr rein und richtig spiegeln, nämlich dann, wenn es über glatten Grund läuft. Die Geschwindigkeit des Wassers als solche hat auf das Verziehen der Spiegelbilder gar keinen Einfluss, weil sie im Vergleich zur Geschwindigkeit des Lichtes nicht in Anschlag gebracht werden kann; was die Spiegelbilder verzieht, ist die Störung der ebenen Oberfläche.

Der IV. Theil handelt von Draperien und Aehnlichem. Der knapp zugemessene Raum verbietet mir auch bezüglich dieses interessanten Theiles auf Einzelheiten einzugehen.

Im V. Theile finden wir Vieles über Licht und Schatten. Hier kann ich eine Bemerkung nicht unterdrücken, welche sich auf die von Ludwig angewendete Terminologie bezieht: in den Büchern der besten Physiker und Physiologen finden wir die Ausdrücke »Lichtquelle«, »leuchtender Körper«, »Beleuchtung«. Wenn wir nun bei Ludwig statt dessen auf Worte stossen wie: »Lichtspender«, »Leuchtlicht«, »beleuchtendes Licht«, so wissen wir keinen rechten Grund aufzufinden, warum Ludwig von den allgemein gebräuchlichen und Jedermann verständlichen Worten abgegangen ist, um dafür unsere Sprache mit Worten von zweifelhaftem Werth zu bereichern. Die angeführten Neubildungen stören deshalb so sehr, weil sie unendliche Male vorkommen.

Lionardo's Auffassungsweise des Schattens als einer activen Sache kommt im V. Theile oftmals zum Ausdruck, obwohl er mehrmals ausspricht, dass Schatten Mangel an Licht sei. Aber auch sagt er (in Nr. 665): »Licht ist Entziehung der Finsterniss«. Redensarten, welche den Schatten activ einführen, sind sehr häufig. Daraus entstehen manche Irrthümer, welche sich noch durch folgenden Umstand steigern: Lionardo bringt statt der parallelen Sonnenstrahlen häufig eine irdische Lichtquelle in Anwendung. Diese kann aber begreiflicherweise keine vorherrschend parallelen Strahlen liefern, sondern nur vorherrschend divergirende. Auch Lionardo's convergirende Strahlen beruhen auf falscher Speculation und sind in der Wirklichkeit unmöglich. Ebenso unrichtig ist, was Lionardo in der untersten Figur von 574 zeichnet und beschreibt. Der unbegrenzte Kegel sollte ein Lichtkegel sein (vergl. auch Nr. 588, 590, 595). Die richtigen Beobachtungen sind hier in der Minderzahl. Die Lectüre der einschlägigen Capitel muss demnach mit grosser Vorsicht betrieben werden. Lionardo hätte gewiss bei endlicher Redaction des beabsichtigten Malerbuches Vieles geändert. Der Commentar ist auch hier meistentheils gut, zu Nr. 741 aber wäre Vieles nachzutragen. Lionardo's Erklärung davon, dass wir »undurchsichtige Körper nie mit scharfer Deutlichkeit sehen«, ist unzureichend. Er schiebt alle Schuld auf die Pupille. Diese aber kommt da nur in zweiter Linie in Frage. Die Ursachen, warum wir einen Contur weniger scharf sehen, als er in Wirklichkeit ist, sind sehr mannigfach. Von grösster Wichtigkeit ist die Entfernung des Körpers vom Auge. Lionardo zeichnet ihn so nahe an die Pupille, dass der Körper offenbar noch näher dem Auge liegt, als der Nahepunkt. Das ist aber ein Fall,

der in praxi dem Maler nicht vorkommt und den Lionardo bezüglich des ausgesprochenen Satzes wohl auch nicht gemeint hat. Er bezieht seinen Satz wahrscheinlich auf irgend eine Entfernung innerhalb des Raumes, den wir Accommodationsbreite nennen. Sollte die Zeichnung wirklich den oben erwähnten speciellen Fall vorstellen, so wäre übrigens die Erklärung nicht minder unzureichend. Zur Erklärung der geringeren Deutlichkeit in den Umrissen eines Körpers, der sich innerhalb der Accommodationsbreite befindet, muss heute eine ganze Reihe von Unvollkommenheiten unseres Sehapparates angeführt werden: Die Chromasie, die Polyopia monophthalmica, der Astigmatismus, die mangelhafte Centrirung, das sind Fehler, die an jedem Auge vorkommen, endlich die unzähligen Stufen von Anomalien der Refraction und Accommodation, nicht zu gedenken der Irradiation und einer Erscheinung, die durch das Object selbst bedingt ist, der Interferrenz der Lichtwellen an den Rändern.

Auch die Unrichtigkeit in Nr. 742 u. 743 ist von Ludwig nicht erkannt.

Höchst interessant sind Nr. 804 u. 805. Sie zeigen Lionardo's grossartigen Blick für die Vorgänge der Alpennatur, besonders für die erodirende Wirkung des Wassers an den Gesteinen. Die gelehrten Hochgebirgskenner seien hiemit auf diese Nummern aufmerksam gemacht. Ebenso auf Nr. 806, aus welcher hervorgeht, welch' eminenten Blick Lionardo für die Physiognomie der Landschaft besessen. Die Verschiedenheit der Vegetation je nach der Höhenzone ist hier schon deutlich ausgesprochen. Wohl wäre es möglich gewesen, dergleichen im Commentar hervorzuheben.

Der VI. Theil sei Botanikern empfohlen; er handelt »von Bäumen und grünen Gewächsen«. Ludwig's Umstellung ist gut. Lionardo's Experiment in Nr. 832 ist von Bedeutung. Die letzten Zeilen von 847 sind wichtig für Darwinianer.

Manches Interessante bringt auch der VII. und VIII. Theil (von den Wolken und vom Horizonte).

Nur ein geringer Theil all der Fülle von Gedanken, die in dem Malerbuche aufgehäuft ist, konnte in dem vorstehenden Artikel angedeutet werden. Es bleibt einem solchen Reichthum gegenüber endlich nichts andres übrig, als zu dem Eingangs ausgesprochenen allgemeinen Urtheil zurückzukehren, dass man nämlich die Herausgabe eines solchen Buches, das für so viele Kreise Bedeutendes bietet, nur mit der grössten Freude begrüssen könne. Abgesehen von einzelnen der oben angedeuteten Mängel, welche jeder Leser für sich verbessern mag, ist die neue Publication von grösstem Werth. *Dr. Th. Frimmel.*

Sanct Michael und Sanct Georg in der bildenden Kunst. Inaugural-Dissertation von **Berthold Riehl.** München. Th. Ackermann. 1883.

Mit der vorliegenden Schrift ist die ikonographische Litteratur um eine hübsche kleine Studie reicher geworden. Riehl gibt uns in seiner Erstlingsarbeit in abgerundeter Darstellung zunächst eine Einleitung über die Darstellung des Drachen in der christlichen Kunst überhaupt, und weist dann auf die grosse Anzahl der Drachen-Bekämpfer in den Legenden hin. »Aus dieser Schaar ragen jedoch zwei so gewaltig hervor — der Erzengel Michael

und der Ritter Sanct Georg — dass die Uebrigen, wie etwa Theodorus, Cyriakus, Godehard, Cassius, Hilarius etc. etc. im Volksbewusstsein wie in der bildenden Kunst nur zu ganz untergeordneter Geltung kommen konnten.« (S. 5.) Zuerst nun wird S. Michael besprochen; der Verfasser berücksichtigt die einschlägigen Bibelstellen und gibt dann eine Erzählung der Legenden. Die vorhandene Litteratur ist gut benützt, so dass dieser Abschnitt der Dissertation und der folgende »vom Charakter Michaels in der Legende, Poesie und bildenden Kunst« als die besten bezeichnet werden müssen.

Der eigentlich ikonographische Theil zeigt manche Lücke, doch das ist weniger Schuld des Verfassers. Die nachlässige Pflege, welche der Ikonographie von Seite der Kunstwissenschaft in Deutschland trotz der trefflichen wegbahnenden Studien A. Springer's zu Theil wird, lässt es an Mustern und an Vorarbeiten mangeln. So verdienen schon Anfänge und Anregungen unsern Dank. Aus diesem Grunde musste uns die Arbeit von A. Schultz über die Marien-Legende, so lückenhaft sie auch sein mochte, sehr willkommen sein, und so erfüllt uns jetzt die Dissertation von B. Riehl mit Freude. Riehl ist von ganz anderen Gesichtspunkten ausgegangen als Schultz. An einer Vollständigkeit der Aufzählung von vornherein verzweifelnd, hat er nach charakteristischen Illustrationen zu den schriftlichen Quellen gesucht und diese Beispiele dann in möglichst chronologischer Ordnung aufgezählt und beschrieben. Dass das vorgeführte Material nicht besonders reichhaltig ist, liegt also zum Theil in den Principien, nach welchen Riehl vorgegangen ist. Nachträge zu bieten fällt deshalb nicht schwer. So möchte ich als Ergänzung zu dem gut behandelten Abschnitt von S. Michael als Engel, welcher die ersten Eltern nach dem Sündenfalle aus dem Paradiese vertreibt, auch auf die Bilderhandschriften von Augustinus' Schrift »de civitate dei« hinweisen, in welchen die Vertreibung aus dem Paradies meist ausführlich illuminirt ist. Cap. 13 des genannten Werkes beschäftigt sich nemlich mit der Entstehung des Todes durch den Sündenfall. (Es sei nebstbei bemerkt, dass sich als Illustration zu diesem Capitel auch interessante Todes-Darstellungen finden, welche, obwohl bisher gänzlich unbeachtet, dennoch für die Ikonographie des Todes von geradezu fundamentaler Bedeutung sind.) Dass die schönsten Manuscripte von Augustini »de civitate dei« sich in Paris (S. Geneviève u. Bibl. Nat.) und im Haag befinden, ist wohl nicht unbekannt.

Interessant ist, was Riehl über den Seelenführer Michael und über den Seelenrichter mittheilt. Die Idee der Seelenführung stammt wohl aus dem classischen Alterthume (vergl. Furtwängler: Die Idee des Todes in den Mythen und Kunstdenkmälern der Griechen) und fand später Eingang im Christenthum. Michael wird Seelenführer, ohne aber (wie Riehl richtig bemerkt), in der bildenden Kunst als solcher Anwendung zu finden. Er wird hier durch einen gewöhnlichen Engel ersetzt. Häufig aber wird Michael als Seelenwäger dargestellt. Ein interessantes Relief mit dieser Darstellung findet sich an der romanischen Kirche zu Schöngrabern (vergl. Heider's Monographie). »Michael in den Darstellungen des jüngsten Gerichtes« schliesst sich eng an das eben besprochene Capitel an. Manch gutes Material wird beigebracht. Die Darstellung des

jüngsten Gerichtes aber ist so verbreitet, dass vielleicht allgemeine Gesichtspunkte zu finden gewesen wären. Die Tympana vieler Portale an französischen gothischen Kirchen, die schwäbischen und fränkischen Tympana mit Darstellungen des jüngsten Gerichtes konnten zur Gruppenbildung Anlass geben. (Grimoüard bildet in seinem Guide de l'art chrétienne ein Tympanon mit jüngstem Gericht an der Kathedrale von Poitiers ab (Taf. VIII. des 1. Bd.), in dessen Mitte Michael als Engel des Gerichtes steht). Es lohnte die Mühe, das Thema selbstständig zu behandeln, wobei dann auf die vielen Darstellungen des jüngsten Gerichtes entweder mit vollständiger Ausstattung oder in abgekürzter Form, welche sich in den unzähligen spätmittelalterlichen Gebetbüchern vorfinden, nicht vergessen werden dürfte. Interessant ist es gewiss auch, dass im Kartenspiel von Charles VI. (Pariser Cabinet) ein solches abgekürztes Gericht vorkommt; auch auf den ältesten französischen Spielkarten wird es gefunden. Auf den Darstellungen des jüngsten Gerichtes kommt Michael häufig, durchaus aber nicht immer vor. Das jüngste Gericht auf den Glasfenstern der Besserer Capelle des Ulmer Münsters bringt einen Michael. Desgleichen finde ich den Erzengel auf dem jüngsten Gerichte der Glasmalereien in der Kathedrale von Bourges (vergl. Cahier und Martin's Monographie Pl. III). Michael als Gewand-Engel hält in der Linken die Waage, deren eine Schaale ein Teufel hinabzudrücken, ein anderer hinabzuziehen sucht.

Nach dem besprochenen Capitel bringt Riehl einen Abschnitt über den »Kampf mit dem Drachen«. Von den Darstellungen des hohen Mittelalters konnten ihm nur wenige bekannt sein. Sie müssten meist aus den Bilderhandschriften der Apokalypse hervorgesucht werden. Ich will hier nur flüchtig andeuten, dass zu den ältesten dieser Darstellungen jene gehört, welche sich auf Fol. 30b in der Apokalypse aus dem 11. Jahrhundert in der Bibliothek zu Bamberg findet. Beachtenswerth ist auch ein Michael als Drachenkämpfer in einem der Hildesheimer Dom-Codices aus dem 12. Jahrhundert. (Palimpsest von 1400. Fol. 193a.) Die älteste Darstellung dieser Art, welche Riehl bekannt sein konnte und welche er wirklich erwähnt, ist die von Lind beschriebene aus dem Salzburger Antiphonar. In späteren Zeiten wird, im Gegensatz zu den strengen Darstellungen des Mittelalters, die Auffassung immer freier. Riehl erwähnt unter den Drachenkampf-Darstellungen das Gemälde von Rubens in München. Ich füge noch hinzu ein Bild mit verwandter Darstellung von Tintoretto in der Dresdener Galerie und zwei nicht uninteressante Stiche von einem Wierx (Alvin 1048, 1052).

Gut behandelt finde ich bei Riehl die »Andachtsbilder« von S. Michael (S. 25). Wohl betont ist die grosse Verwandtschaft von Schongauer's Michael (B. 58) mit dem Michael in Dürer's Apokalypse. Ich habe die dort vorkommende Attitude bis in die Stiche der Sadeler verfolgen können.

Zu S. 29 möchte ich bemerken, dass No. 542 der Münchener Pinakothek von Morelli mit Recht einem unbedeutenden Florentiner des 15. Jahrhunderts zugeeignet wird. Als anerkennenswerthe Berichtigung aber ist es aufzunehmen, wenn Riehl den Michael dieses Gemäldes nicht den »Apfel Adams«, wie der Katalog will, sondern eine Weltkugel in der Hand halten lässt.

Nun zu S. Georg. Dürften wir dem Heilthum-Buche von S. Stefan in Wien (publicirt im Facsimilie vom Oesterr. Museum, 1881) Glauben schenken, so wäre uns ein Theil des Costüms von Ritter Georg bekannt. Dort findet sich nemlich ein Holzschnitt, neben welchem wir lesen: »Die Pfait sand Georgii«. Der Holzschnitt zeigt ein auf einem kreuzförmigen Gerüste ausgebreitetes Hemd, welches auf der linken Seite der Brust ein Kreuz trägt. Das Heilthum-Buch bringt auch noch den »Spies sand Georgii« und mehrere conventionelle Georgsdarstellungen. Viel Vertrauen bringen wir allerdings der Provenienz dieser »Pfaid« und dieses Spiesses nicht entgegen. Denn der historische Kern der Legende von St. Georg, welche wie so viele andere christliche Legenden nur eine Umdeutung von älteren heidnischen Mythen ist — vergl. u, a.: »Entwickelung der rhodischen Drachensage« von Carl Herquet im »neuen Reich« 1882, No. 40 — dürfte sehr gering sein. Riehl schliesst sich dieser Ansicht an und gibt auf den ersten Blättern seiner Abhandlung über St. Georg eine gute Uebersicht über den Stand der Frage. Die Legende wird von Riehl anziehend erzählt, wobei hervorgehoben werden muss, dass der Verfasser hier ein feines Verständniss für die Poesie zeigt, welche in der Legende von St. Georg liegt. Zur Ikonographie will ich Einiges hinzufügen. Riehl erwähnt (S. 43) das Gemälde des Corn. Schut in der Antwerpener Galerie, was uns beweist, dass er diese für die Monographie St. Georgs so wichtige Sammlung wenigstens beachtet hat. Freilich blieben viele Nummern unberücksichtigt (No. 36, 75, 76, 128, 141, 142, 143, 209, 240, 372, 373, 374, 375, 412, 563 des Kataloges beziehen sich alle direct auf St. Georg). Leichter zugängliches Material dagegen wurde mit Sachkenntniss ausgenützt. Die wichtigsten Stiche sind jedesmal berücksichtigt, ebenso Alles, was die allgemeinen Nachschlage-Bücher an Beschreibungen und Abbildungen bringen. Zusätze lassen sich auch hier wieder leicht machen.

St. Georg als Drachenkämpfer findet sich auf einer Gemme (abgebildet bei Bucher: Geschichte d. techn. Künste I. Bd. Taf. II). St. Georgs Enthauptung zeigt ein Initialen-Bild in der reich miniirten Handschrift der legenda aurea, im Jahre 1447 für Kaiser Friedrich angefertigt, jetzt in der Wiener Hofbibliothek No. 326 (Fol. 86a). In der Mitte kniet der blondhaarige Heilige. Langer blauer Chiton, Hände gefaltet und erhoben, Kopf und Gestalt in Profil nach rechts. Etwas nach dem Hintergrund zu steht mit gespreizten Beinen der Henkersknecht, der mit einem grossen Biedenhander zum Streiche ausholt. Fol. 206b bringt einen Michael als Seelenwäger.

Eine interessante Darstellung, halb ornamental, wie eine Carricatur des heiligen Georg, findet sich als Drolerie in dem sog. Gebetbuch der Maria von Burgund in der Wiener Hofbibliothek (No. 1857) auf Fol. 154a. Rechts ein Steckenpferd-Reiter, welcher seine lange Lanze dem Drachen ins Maul rennt. Der Drache befindet sich ganz links. Das Manuscript enthält auch (wie hunderte andere Gebetbücher) einen ernst gemeinten St. Georg zu Pferd, den Drachen tödtend. Links im Hintergrunde kniet die Königstochter (Fol. 118). Zwei Blätter vorher finden wir einen Michael zu Fuss in reicher Rüstung. Er kämpft gegen Teufel und verschiedene Ungethüme. Von den Manuscripten

komme ich auf die alten Drucke. In der Hartmann Schedel'schen Chronik findet sich auf Fol. 123 ein Brustbild St. Georgs. Banner und Drache sind ihm beigegeben. Nicht uninteressant ist ein Drachenkämpfer auf einem bisher unbeschriebenen Gemälde der II. Gruppe der Kunstsammlungen des Oesterreichischen Kaiserhauses. Das Bild, ein Oelgemälde auf Holz und über 1 Meter hoch und fast ebenso breit, ist das Werk eines Malers aus der Regensburger Gruppe (Altdorfer-Ostendorfer). Im äussersten Vordergrunde nach rechts im Bilde galoppirend, der Heilige. Ross und Mann sind gepanzert. Ganz rechts liegt der getödtete Drache in Gestalt einer riesigen grünen Eidechse (lacerta viridis), jedoch geflügelt. Georgs Speer ist dem Thier durch die Kehle gedrungen und sieht mit der Spitze aus dem Nacken. Der abgebrochene Schaft der Lanze liegt auf der Erde. In der Mitte des äussersten Vordergrundes liegt ein junger grüner Drache; neben ihm weisse Knochen. Im Hintergrunde rechts die Königstochter mit dem Lamm, links nochmals Georg fortreitend und die sich entfernende Königstochter. In der Ferne Landschaft.

Alles in Allem darf Riehl's Dissertation als eine erfreuliche Erscheinung bezeichnet werden, welche der Hoffnung Raum lässt, dass die kunstgeschichtliche Disciplin in ihm einen neuen tüchtigen Vertreter gewinnen werde.

Dr. Th. Frimmel.

Archäologie. Allgemeine Kunstgeschichte.

1) Die Venus von Milo. Eine Untersuchung auf dem Gebiete der Plastik von **C. Hasse.** Mit 4 Lichtdruck- und 4 lithogr. Tafeln. Jena, G. Fischer. 1882. gr. 4°.
2) Die Venus von Milo. Ein neuer Versuch ihrer Ergänzung, Erklärung und Würdigung von **Friedr. Kiel.** Mit 1 Taf. in Holzsch. Hannover, Hahn'sche Buchh. 1882. 8°.

Dreiundsechzig Jahre sind nun seit der Auffindung der Venus von Milo verflossen, und immer von neuem hat sie in dieser Zeit die Archäologen und Kunstforscher beschäftigt. Gerade das letzte Decennium hat ein besonders lebhaftes Interesse für dieselbe bewiesen und eine ganze Reihe von Schriften über sie hervorgebracht. Die beiden neuesten derselben, die Schrift von Prof. C. Hasse in Breslau und die Schrift von Dr. Friedr. Kiel in Hannover, um die Mitte des vorigen Jahres erschienen, sollen im Nachfolgenden besprochen werden.

Es sind die gründlichen, eingehenden Untersuchungen eines Anatomen über die Venus von Milo und die aus denselben für Ergänzung und Erklärung der Statue gezogenen Folgerungen, welche uns in der Schrift von C. Hasse vorgelegt werden. Dass die Fundberichte, die Untersuchung der Fragmente (wie sie Tarral und Fröhner ausführten) und die anatomische Untersuchung der Statue die einzig sicheren Grundlagen für Ergänzung und Erklärung derselben bieten, daran habe ich immer festgehalten. Aber gerade die Arbeit eines Anatomen fehlte uns bis jetzt. Zwar hat schon der engl. Arzt Cl. Tarral in Paris vor zwanzig Jahren eine anatomische Untersuchung der Statue unternommen, aber er hat nie etwas darüber veröffentlicht, und auch die Mit-

theilungen, die ich in meiner Monographie (»Die Venus von Milo«, Heidelberg 1879) über Tarral's Untersuchungen nach seinen Briefen machte, mussten sich gerade in diesem Punkte auf wenige Angaben und die blossen Folgerungen, die Tarral zog, beschränken. Im übrigen aber finden wir in der Litteratur nur da und dort einzelne Urtheile von Anatomen über unsere Statue zerstreut. Somit ist also die eingehende und vollständige anatomische Untersuchung, die uns jetzt Hasse bietet, von grösstem Werthe. Dass der Anatom, wie der Verfasser in der Einleitung hervorhebt, wenn anders er seine Wissenschaft vollkommen beherrscht, vorzugsweise berufen und auch im Stande ist, anzugeben, wie die Gesammthaltung eines verletzten Bildwerkes war, insofern es anatomisch richtig gearbeitet ist, dürfte kaum zu bezweifeln sein. (Dass er, wie der Verfasser meint, nun auch über die gesammte Erklärung der Statue zu urtheilen berufen sei, möchte ich allerdings nicht zugeben.) Wenn sich nun in einer Statue eine so richtige Kenntniss der Anatomie, ein so feiner Sinn für dieselbe zeigt, wie in der Venus von Milo, dann ist die Untersuchung eines Anatomen und sein Urtheil um so wichtiger.

Ehe nun der Verfasser das Resultat seiner eigenen und eigentlichen Untersuchungen darlegt, bespricht er zunächst kurz die früheren Untersuchungen, wobei er von vorneherein auf irgend welche Vollständigkeit verzichtet. Von der »bereits früher von allen massgebenden Beurtheilern als unrichtig zurückgewiesenen« Gruppirungsansicht sieht er ganz ab. Nur zwei Ergänzungsversuche verdienen nach ihm Berücksichtigung, die mit dem Schilde und die mit dem Apfel. Der Schwerpunkt des Streites liege in der Frage nach der Zugehörigkeit der Fragmente. Zur Lösung derselben kämen in erster Linie die Fundberichte in Betracht. Es folgt also eine Darstellung der Fundgeschichte, die aber unvollständig ist. Meine Monographie, welche eine ausführliche kritische Darstellung der Fundgeschichte enthält, wurde dem Verfasser, wie er Eingangs bemerkt, erst nachträglich bekannt. Die wichtigsten Documente, nämlich die amtliche Correspondenz, die M. de Voguë 1875 publicirt hat und die ich abgedruckt habe, kannte der Verfasser nicht. So kam er auch u. a. zu der irrigen Behauptung, dass wir keine handschriftliche Aufzeichnungen des ersten Augenzeugen Brest besässen.

Aus den Fundberichten gewinnt der Verfasser die feste Ueberzeugung, dass das linke Arm- und Handfragment unbedingt zur Statue gehören. Die Untersuchungen des Handfragmentes hinsichtlich Marmorart, Technik, Proportionen u. s. w., die Lange, Tarral und Fröhner ausführten und welche die Zugehörigkeit erst völlig bestätigen, erwähnt der Verfasser nicht. Dass die Zugehörigkeit von Anderen geleugnet wurde, erklärt der Verfasser daraus, dass die entscheidenden Fundberichte erst ganz spät bekannt wurden und dass die Haltung der Finger der Linken für die Idee des Erhebens eines Apfels von vorneherein Unzuträglichkeiten geboten habe.

Die Schildrestauration dagegen stehe im Widerspruche mit den Fundberichten, mit der Blickrichtung und vor allem mit der Haltung des rechten Armes, wie sie die anatomische Untersuchung ergebe. Desshalb sei nur noch mit einer Annahme zu rechnen, der, welche Venus den Apfel gibt.

Der folgende Abschnitt, auf dem der eigentliche Werth der Schrift beruht, bringt nun die »Eigenen Untersuchungen« des Verfassers. Hier erhalten wir eine Beschreibung und anatomische Analyse des Körpers der Statue und der beiden Fragmente, die an Genauigkeit und Klarheit nichts zu wünschen übrig lässt. Zuerst wird das Fragment des linken Oberarmes beschrieben, bei dem das Auftreten des Beugewulstes äusserst wichtig ist. Als »unumstössliches anatomisches Resultat« ergibt sich eine starke Biegung des Unterarmes gegen den Oberarm und zwar in der Ebene des letzteren. Dann wird das linke Handfragment besprochen, dessen Massverhältnisse der Verfasser vollkommen der Statue entsprechend findet. Eingehend wird der »sogen. Apfel« und die Art, wie ihn die Finger halten, beschrieben. Nun wird die Haltung des rechten Armes bestimmt. Aus dem engen Anschmiegen des Oberarmfragmentes an den Brustkorb, wie auch aus der Bruchfläche ergibt sich dem Verfasser »eine Beugelinie des Armes schräg über den Nabel gegen die linke Hüfte und die dort liegenden Gewandfalten hin«. Bildung und Haltung des Kopfes und Halses werden dann beleuchtet und endlich der Rumpf eingehend besprochen. Die leichte Biegung und Drehung des Oberkörpers ist »eine vollkommen natürliche Haltung, wenn der nach abwärts links greifende Arm gegen das über die linke Hüfte fallende Gewand greifen oder dasselbe halten soll«. Besonders wichtig ist die anatomische Analyse der linken Schulter und Brustparthie; aus ihr zieht der Verfasser den sicheren Schluss, dass der linke Arm leicht über die Wagrechte gehoben war. Die Richtung des linken Oberarmes bestimmt der Verfasser dahin, dass derselbe nur so wenig nach vorne gebracht ist, dass der Ellbogen allerhöchstens in der Querebene der Mitte der Wange lagert.

Soweit ich als Nicht-Anatom urtheilen kann, erscheinen mir diese Resultate als sicher begründete. Somit wäre durch diese Untersuchungen die Ergänzungsweise der Arme der Venus von Milo endgültig festgestellt. Ich bin davon um so mehr überzeugt, als Hasse wesentlieh zu demselben Resultate gelangt ist, wie vor zwanzig Jahren Tarral, und zwar unabhängig von ihm, ohne dessen Ergänzung zu kennen. Bei Hasse's Ergänzung ist nur der linke Oberarm ein klein wenig mehr erhoben und der Unterarm etwas länger als bei Tarral's Ergänzung und die rechte Hand lässt Hasse weiter nach links greifen als Tarral. Den fehlenden Fuss stellen beide auf einen Stein.

Was also die thatsächliche Ergänzung betrifft, ist der Verfasser mit Tarral, Fröhner und mir, sowie überhaupt allen Vertretern der Apfelrestauration in voller Uebereinstimmung — was ich mit besonderer Freude constatire —, nur hinsichtlich der Deutung des Gegenstandes in der Linken und damit der Erklärung der in der Statue dargestellten Situation ist er anderer Ansicht. Er findet die constatirte Haltung des linken Armes und der Finger dem Apfelhalten nicht entsprechend, nicht demonstrativ genug; der Oberarm müsste mehr erhoben sein, der Ellbogen mehr nach vorne gehalten, der Apfel mit der Spitze der ersten Finger gefasst sein. Auch die geringe Grösse und die Bildung des Apfels erscheinen ihm verdächtig. Daraus schliesst der Verfasser, dass die Venus von Milo nicht den Apfel hält, sondern ,dass sie im Be-

griffe ist, in die Fluthen zu steigen, mit der rechten Hand gegen das über die linke Hüfte herabfallende Gewand greift, welches wesentlich nur durch das vorgebogene, auf einem Sockel ruhende linke Bein gehalten wird, und mit der erhobenen Linken das Haarband und Diadem zu lösen und damit das Haar zu entfesseln sucht. Für diese Bewegung spreche die Haltung des linken Armes, der linken Hand und die Stellung der Finger. Der angebliche Apfel aber sei »die marmorne Nachahmung eines bereits gefassten, wenn man will zusammengeballten Theiles des Haarbandes«.

Diese Erklärung der Statue resp. ihrer Situation ist von der oben festgestellten thatsächlichen Ergänzung der Arme zu unterscheiden: letztere ist ein sicheres Resultat der anatomischen Untersuchung, erstere aber beruht auf verschiedenen Voraussetzungen und Folgerungen, die mindestens unsicher sind. Gegen den Einwand, dass die Haltung der Arme und die Stellung der Finger dem Apfelhalten nicht entsprechen, habe ich schon in meiner Monographie geltend gemacht, dass es sich hier nicht um ein triumphirendes Zeigen, nicht um eine demonstrative, theatralische Geste (die der späteren Kunst angehört) handelt. Auffallend wäre, dass jede Andeutung des Bades, z. B. das Badegefäss, fehlte. Dass man in dem Gegenstande in der Linken mindestens ebensogut, wenn nicht besser, einen Apfel als ein zusammengeballtes Haarband erkennen kann, wird man zugeben. Und für den Apfel spricht doch auch seine Beziehung zu Namen und Wappen der Insel Milo. Auch darin werden mir die Meisten recht geben, dass diese Bade- und Toilettenscene für die grossartige, erhabene Gestalt der Venus von Milo, die ich am liebsten als Cultbild, das in einem Tempel stand, auffassen möchte, zu klein und genrehaft erscheint. Und somit halte ich die Apfelrestauration doch für viel wahrscheinlicher als diese Erklärung Hasse's, hebe aber nochmals hervor, wie werthvoll die vom Verfasser nachgewiesene Ergänzung der Arme ist, in der wir nun etwas thatsächlich Begründetes haben. Eine sehr dankenswerthe Zugabe der Hasse'schen Schrift sind die vier Tafeln in Lichtdruck, welche die Statue von drei Seiten und die Fragmente darstellen, und die vier correspondirenden lithographischen Tafeln (nach des Verfassers eigenen Zeichnungen), welche die Statue und die Fragmente ergänzt zeigen. Schliesslich erwähne ich noch, dass die Ergänzung Hasse's von Bildhauer Latt in Breslau in halber Lebensgrösse ausgeführt worden ist [1]).

Wenden wir uns nun zur zweiten dieser Schriften, zu deren Herausgabe der Verfasser, wie er im Vorwort bemerkt, durch meine Monographie veranlasst wurde. In den beiden ersten Capiteln sucht Kiel zunächst die Irrthümlichkeit der bisherigen Ergänzungsversuche und damit die Berechtigung eines neuen nachzuweisen. Er beginnt mit der Kritik der Apfelrestauration. Es handelt sich zunächst um die Zugehörigkeit des Handfragmentes. Der Verfasser findet, dass weder durch die Fundberichte noch die Untersuchungen

---

[1]) Abgüsse sind von demselben zu beziehen. Sie entsprechen nach dem oben Gesagten auch der Ergänzung mit dem Apfel.

des Fragmentes selbst die Frage entschieden werden könne. Er sucht sie desshalb auf anderem Wege zu entscheiden, indem er nachzuweisen sucht, dass das Halten des Gewandes durch die Rechte, welches die Apfelrestauration erfordere, unmöglich sei. Da sich keine Spuren der Hand auf der Gewandung finden, so könne die Hand weder die Gewandfalten kräftig erfasst, noch platt auf dem Schenkel gelegen haben; es bliebe also nur die Möglichkeit, dass sie lose, so zu sagen nur paradeweise auf das Gewand gelegt gewesen sei. Dieses müssige Aufliegen bringe aber eine Gezwungenheit und Unnatürlichkeit in das Kunstwerk. Ausserdem erscheine das Halten durch die Hand unnöthig, da schon das einwärtsgebogene linke Knie dafür sorge. Selbst wenn ich zugeben wollte, dass der Verfasser mit diesen und anderen Gründen das Motiv des Gewandhaltens widerlegt hätte, würde daraus durchaus nicht zu folgern sein — wie der Verfasser es thut —, dass nun auch das Apfelhalten widerlegt sei. Denn aus letzterem folgt nicht mit Nothwendigkeit, dass für die Rechte nichts anderes übrig bliebe, als das Gewand zu halten. Ich gebe zu, dass der Verfasser diese Frage mit Scharfsinn behandelt hat, kann aber keineswegs die Annahme des Gewandhaltens — für die sich neuerdings ausser Hasse auch Overbeck ausgesprochen hat — nicht als widerlegt betrachten. Der Raum verbietet mir leider, auf diese Controverse näher einzugehen[3]). Es scheint mir übrigens zu genügen, dass, wie wir oben sahen, Hasse anatomisch nachgewiesen hat, dass der rechte Arm schräg über den Leib nach der linken Hüfte hin ging. Bei dieser Haltung ist aber doch sehr wahrscheinlich, dass die Hand mit dem Gewand zu thun hatte.

Ein Argument gegen die Apfelrestauration findet der Verfasser darin, dass sie die Biegung des Oberkörpers nicht erkläre. Dass diese durch das Gewandhalten erklärt wird, hat Hasse, wie wir oben sahen, dargethan, und der Verfasser gibt dies auch zu. Bleiben wir also bei dem Gewandhalten, so fällt das Argument gegen das Apfelhalten weg. Uebrigens wäre auch, wenn wir das Gewandhalten verwerfen, damit noch gar nichts gegen das Apfelhalten gesagt, dass es an sich die Biegung des Oberkörpers nicht erklären würde. Dass das Gewandhalten die Biegung erklärt, spricht aber gerade für diese Annahme.

Am Schlusse des Capitels kommt der Verfasser wieder auf die Frage nach der Zugehörigkeit des Handfragmentes zurück, die eben die entscheidende

[3]) Ich möchte nur weniges andeuten. Das Halten des Gewandes durch das linke Knie erscheint mir nicht als Grund gegen die Annahme, dass die Rechte in irgend einer Beziehung zum Gewand stand. Diese Beziehung kann eine verschiedene sein. Die Hand konnte erst nach dem Gewande greifen, weil das Knie es nicht genug hielt, oder sie konnte nur einen Theil, einen Zipfel desselben fassen, oder etwas an der Drapirung ordnen u. a. Dass sich keine Handspur findet, wäre daraus zu erklären, dass die Hand nicht aus demselben Stücke gearbeitet war, wie der Unterkörper, sondern entweder wie der Arm aus dem oberen Blocke (Overbeck's Annahme) oder sammt dem Arme aus einem besonderen Stücke (Tarral's Annahme). Etwas Gezwungenes könnte ich auch in einem bloss losen, leichten Anfassen nicht finden; ähnliches kommt ja bei vielen Antiken vor.

ist. Was er gegen die Zugehörigkeit geltend macht, ist einfach dies, dass die Uebereinstimmung des Handfragmentes mit der Statue kein Grund für die Zugehörigkeit sei, sondern ebensogut zufällig sein könne. Nun gebe ich zu bedenken: dass das Handfragment in Marmorart, Technik und Proportionen genau zu der Statue passt, dass dieses Fragment bei der Statue, mit nur zwei oder drei ihr fremden Stücken zusammen, gefunden wurde, dass diese Hand einen Apfel hält und die Statue eine Venus ist, deren specielles, häufiges Attribut der Apfel ist, dass schliesslich die Statue der Insel Milo angehört, zu deren Namen und Wappen der Apfel in Bezug steht — soll das alles Zufall sein?! Ich kann die Apfelrestauration durch den Verfasser durchaus nicht als widerlegt betrachten, sondern halte sie noch immer, wenn nicht für sicher, so doch für höchst wahrscheinlich [8]).

Im zweiten Capitel beschäftigt sich der Verfasser mit der Widerlegung der wichtigsten der übrigen Ergänzungsversuche, nämlich der von Millingen, Morey, Wieseler, Quatremère de Quincy, V. Valentin und Geskel Saloman. Er stimmt hier im wesentlichen überein mit dem in meiner Monographie S. 69—91 darüber Gesagten, gibt aber auch manches Neue.

Mit dem dritten Capitel beginnt die Darlegung des eigenen, neuen Ergänzungsversuches des Verfassers. Er besteht darin, dass er Venus eine links neben ihr stehende Lanze mit beiden Händen fassen lässt. Wieseler hat bereits im Jahr 1860 an das Halten einer Lanze gedacht, aber er liess nur die Linke die Lanze fassen und führte den Gedanken auch nicht weiter aus.

Wie die linke Hand die Lanze zu fassen habe, folgert der Verfasser aus der anatomischen Bildung der Schulter und des Oberarmfragmentes. Während er im Texte (S. 16) noch annimmt, der Oberarm sei etwas unter der Wagrechten gehalten gewesen, schliesst er sich im Anhange seiner Schrift dem Resultate Hasse's an, wonach der Oberarm etwas über die Wagrechte erhoben war. Dies erscheint mir von vorneherein nicht unbedenklich für Kiels Ergänzung, indem man eine Lanze nicht so hoch oben, mit derart erhobenem Arme zu halten pflegt, sondern vielmehr mit etwas gesenktem Arm, wie der Verfasser ursprünglich annahm und wie es seine Abbildung zeigt.

Die rechte Hand lässt der Verfasser die Lanze so ergreifen, dass Ober- und Unterarm etwas mehr als einen rechten Winkel bilden und also der letztere ziemlich parallel mit den Brüsten läuft. Bei der rechten Hand steht also der Verfasser im Widerspruch mit dem anatomischen Resultate Hasse's (und Tarral's). Die Stellung der Lanze ist durch die Haltung der Hände bestimmt, sie ist von links nach rechts geneigt, nahe dem Körper stehend. Sie

[8]) Dass die von Tarral und Fröhner für die Hand der Statue berechneten Proportionen mit denen des Handfragmentes genau stimmen und dass sich auf dem Handfragmente dieselben Abblätterungen zeigen, wie auf dem entschieden zugehörigen Oberarmfragmente und der Schulter, erwähnt der Verfasser nicht. — Wenn Kekulé, wie der Verfasser hervorhebt, sagt, die Hand sehe aus wie ein mit Sand gefüllter Handschuh, so finde ich das bei einem so verstümmelten, abgestossenen Fragmente ganz natürlich.

dient nicht dazu, den Oberkörper darauf zu stützen, sondern nur als Stütze für die Arme.

Nach dieser Feststellung der Haltung von Armen und Lanze sucht der Verfasser nachzuweisen, dass die characteristischen Eigenschaften der Statue, so vor allem die Biegung des Oberkörpers nach vorne, dann die Wendung desselben und die Richtung des Blickes nach links, der tiefere Stand der rechten Schulter und die Neigung des Oberkörpers nach rechts, sowie die Bildung des Gewandes (der Falten) auf der linken Seite durch seine Ergänzung eine vortreffliche Erklärung fänden. Ich kann auf das Einzelne dieser scharfsinnigen und ausführlichen Erörterungen leider nicht eingehen. Dass die angeführten characteristischen Eigenschaften im wesentlichen zu Kiel's Ergänzung stimmen dürften, will ich zugeben, nicht aber, dass sie auf eine andere Weise nicht ebensogut erklärt werden können.

Im vierten Capitel zeigt der Verfasser, dass der Gegenstand, den Venus gehalten habe, nicht ein Skeptron oder Tropäon gewesen sein könne, sondern dass nur die Lanze zu ihr passe. Im folgenden Capitel beschäftigt er sich mit dem vielbesprochenen Basisfragment mit der Künstlerinschrift. Er hält die Zugehörigkeit desselben für wahrscheinlich, gibt aber keinen anderen Grund dafür an, als dass den Abbildungen zufolge das Basisfragment genau an die Statue passe. Das kann ich bei der Originalzeichnung von Debay nun gerade nicht finden [4]). Die Verschiedenheit des Marmors erklärt der Verfasser daraus, dass das Fragment bei einer späteren Restauration an die Statue angesetzt worden sei, als Nachbildung des abgebrochenen Originalstückes. Sehr unwahrscheinlich! Das Loch oben im Basisfragment habe dazu gedient, die Lanze darin zu befestigen. Wieder sehr zweifelhaft!

Auf die kurzen Erörterungen über Verstümmlung und spätere (antike) Restauration der Statue, in Capitel 6, und die ästhetische Rechtfertigung seines Ergänzungsversuches, in Capitel 7, kann ich nicht weiter eingehen. Die ästhetischen Deductionen zeigen des Verfassers feines Kunstverständniss. Dass seine Ergänzung ästhetisch einen recht günstigen Eindruck machen würde, ist zuzugeben.

Wunderlich sind die Darlegungen des Verfassers in Cap. 8, wo er die Situation zu erklären sucht, in der Aphrodite vom Künstler dargestellt ist. Um ganz kurz zu sein, hebe ich hervor, dass der Verfasser hauptsächlich von der Nacktheit des Ober- und der Bekleidung des Unterkörpers ausgeht und diese daraus erklärt, dass Venus sich der süssen Erinnerung an die Stunden des Liebesgenusses mit Mars hingebe und sich dazu getrieben fühle, sich auch körperlich in den Zustand zu versetzen, in dem sie jenes Glück genoss, d. h. das Gewand abzulegen. Die süsse Erinnerung werde durch die Lanze des Mars hervorgerufen. Dass aber Aphrodite das Gewand nicht ganz ablegt, erklärt der Verfasser daraus, dass Aphrodite ihren Leib, ihren Schooss dem Geliebten Mars geweiht fühle und sich scheue, ihn selbst zu schauen, da nur er, der Geliebte, ihn schauen dürfe. Eine derartige sublime oder raffinirte Empfindungsweise ist

---

[4]) **Sie zeigt offenbar keine Schnitt- oder Ansatzflächen, sondern Bruchflächen.**

bei einer Romanfigur Immermann's (den der Verf. citirt) möglich, aber wahrlich nicht bei der griechischen Liebesgöttin. Ist aber die halbe Bekleidung nicht motivirt, dann fällt die ganze Erklärung. Es braucht nicht besonders betont zu werden, dass ausserdem diese Erklärungsweise ebensosehr dem Geiste der Plastik als dem Wesen der antiken Weltanschauung widerspricht. Dass das specifisch Genrehafte auch hier mir wieder der Statue nicht zu entsprechen scheint, will ich ebenfalls bemerken.

Zum Schlusse, in Capitel 10, spricht der Verfasser noch kurz seine Ansicht über die Entstehungszeit der Statue aus. Er gründet sie auf das Basisfragment. Man habe bei der Restauration nur den Inhalt, nicht die Buchstaben des Originals nachgebildet. Nicht die Form des letzteren, aber der Inhalt sei massgebend. Darnach sei die Statue nicht vor ca. 270 v. Chr. entstanden. Aus dem künstlerischen Character der Statue schliesst der Verfasser, dass sie bald nach 270 entstanden sei. Diese Ansicht steht und fällt mit der Zugehörigkeit des Basisfragmentes.

In einem Nachtrage bespricht der Verfasser in Kürze den Aufsatz Valentins in dem Grenzboten 1880, den Abschnitt über die Venus von Milo in der 3. Aufl. von Overbecks Gesch. d. gr. Plastik und die Schrift von Hasse und sucht ihre Ansichten zu widerlegen.

Kann ich auch der Ergänzungs- und Erklärungsweise des Verfassers nicht zustimmen, so muss ich doch anerkennen, dass seine Arbeit von gründlichen Studien zeugt und manche werthvolle Gedanken enthält. Zum Schlusse möchte ich noch darauf hinweisen, dass, wenn in Zukunft noch neue Versuche zur Ergänzung resp. Erklärung der Venus von Milo gemacht werden sollten, sie meiner Ansicht nach mit der zuerst von Tarral und jetzt wieder von Hasse festgestellten Ergänzung der Arme keinesfalls im Widerspruche stehen dürften.

Friedr. v. Goeler-Ravensburg.

Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle. Recueil de Documents inédits tirés des Archives et des Bibliothèques Romaines par **M. Eugène Müntz.** Troisième Partie. Sixte IV—Léon X. 1471—1521. Première section. Paris, Ernest Thorin, Editeur. 1882.

Nach ziemlich langer Pause ist der erste Band der dritten Abtheilung dieses mit so viel Beifall aufgenommenen Werkes erschienen. Dieser Band beschränkt sich auf den Pontificat Sixtus' IV. Ueber die treffliche Anordnung des Werkes habe ich mich bereits in meinem Berichte über die beiden ersten Bände ausgesprochen (vgl. Repertorium II, S. 378 fg.), es genügt also, auf die wichtigsten Resultate des Inhalts hinzuweisen. Am meisten profitirt auch wieder von diesem Bande die Architekturgeschichte Roms — bei der enormen Bauthätigkeit unter Sixtus IV. war dies vorauszusehen. Die überraschendsten Entdeckungen sind uns bereits durch vorausgeschickte kleinere Publicationen des Autors bekannt. Wir wissen schon, dass Giovannino de' Dolci der Architekt der Sistina gewesen sei (vgl. Repertorium IV, S. 214), und dass er auch ausserdem eine reiche Bauthätigkeit in Rom entwickelt habe. Dass aber die Porticus von S. Apostoli nicht auf seine Rechnung komme, sondern auf die des Giacomo da Pietrasanta, halte ich noch immer fest; die Anordnung ent-

spricht zu genau dem Arcadenhof im Palazetto Venezia (erster Stock achteckige Säulen, zweiter jonische), als dessen Architekt doch Giacomo da Pietrasanta mit ziemlicher Sicherheit gelten darf. Müntz verspricht im nächsten Bande nachzuweisen, dass auch die Villa Belvedere Innocenz' VIII. ein Werk eben dieses Giacomo da Pietrasanta sei. Mit Sebastiano Florentino leitete Giacomo da Pietrasanta auch den Neubau von S. Agostino; den Beweis dafür hat Landucci bereits im 17. Jahrhundert erbracht und Ferri ihn neuerdings geführt; die Architekturgeschichtschreiber blieben aber harthörig und Müntz bringt nun weitere urkundliche Zeugnisse für diese Thatsache bei; vielleicht verschwindet nun endlich der Name Pontelli in diesem Paragraphen der römischen Baugeschichte. Der Name des Meo del Caprino ist in den Registern Paul's II. wiederholt erschienen; in den Registern Sixtus' IV. fehlt er; dennoch ist Meo nach dem von Milanesi beigebrachten Beweis aller Wahrscheinlichkeit nach der Architekt der Kirche Sta. Maria del Populo; es wäre wohl am Platze gewesen, dass Müntz die Resultate der Untersuchung Milanesi's (Vasari Bd. II) in Kürze resumirt hätte. Auch Bernardo die Lorenzo, der zuerst von Marini-Theiner constatirte Architekt, erscheint in den Registern Sixtus' IV. und ebenso treffen wir ihn in Beziehungen zu dem Cardinal Estouteville. Baccio Pontelli ist unter Sixtus IV. nur als Inspector der Befestigungsbauten des Kirchenstaates nachweisbar.

Auch urkundliche Details von hoher Wichtigkeit für die Baugeschichte Roms jener Zeit bietet das Buch in Fülle. Die Kirchenbauten Roms bis zum Auftreten Bramante's — seien es Umbauten oder Neubauten — lassen sich ihrem Wesen nach leicht auf die Prototypen S. Agostino und Sta. Maria del Populo zurückführen. In solcher zusammenfassender und übersichtlicher Darstellung wird dann auch die Baugeschichte des Ospedale di S. Spirito ihre richtige Stelle finden.

Für die Geschichte der Malerei ist die Ausbeute eine geringere. Es fehlen merkwürdigerweise alle Aufzeichnungen über die Wandmalereien in der Cappella Sistina, so dass der »Bilderstreit«, ob Perugino oder Pinturicchio, ob Perugino oder Signorelli durch keine urkundliche Angabe entschieden wird. Milanesi hat zwar den Bartolomeo della Gatta beseitigt, aber seine Hypothese, wonach Fra Diamante, der Schüler des Filippo Lippi, der Meister der Schlüsselübergabe sei, wird von jedem auch nur dürftig gebildeten Auge, nach dem ersten Blick auf das Bild, widerlegt. Dagegen erhielt die, allerdings von kaum mehr ernst zu nehmender Seite angezweifelte Autorschaft des noch aus der Bibliothek herrührenden Fresco von Melozzo da Forli die urkundliche Bestätigung (Register des Platina) und ebenso wurden Domenico und Tomaso Ghirlandajo als in der Bibliothek beschäftigt gewesen, nachgewiesen. Auch das urkundliche Material für Antonazzo (über welchen Künstler demnächst an dieser Stelle eine Arbeit Bertolotti's publicirt werden soll) erfährt Bereicherung. Neue Namen von untergeordneter Bedeutung treten uns genug entgegen; sie gehörten zumeist der damals gegründeten Bruderschaft des hl. Lucas an, deren Statut Müntz im Original — es war bisher nur in schlechter italienischer Uebertragung durch Missirini bekannt — publicirt. Am wenigsten reich fliessen die Angaben zur Geschichte der Bildhauerei; das Bedürfniss und der Geschmack der Zeit begünstigten eben

Architektur und Malerei in höherem Grade als die Plastik. Das Meisterwerk des Polajuolo gehört dem folgenden Pontificat an und Mino da Fiesole dürfte sich kaum zu jener Zeit viel in Rom aufgehalten haben; der Aufenthalt Verrocchio's in Rom ist zweifelhaft und Paolo Mariani war bereits gestorben. Dass auch die Kleinkünste genügende Berücksichtigung finden, brauche ich nicht besonders zu betonen. Mit solchen Andeutungen ist freilich die Bedeutung des Buches nur ganz allgemein skizzirt; doch die beiden ersten Bände des Werkes haben es ja schon genügend erwiesen, dass wir es in demselben mit einer kunstgeschichtlichen Leistung ersten Ranges, mit einem kunstgeschichtlichen Quellenwerk von exceptioneller Bedeutung zu thun haben. Wir wünschen nur, dass die beiden abschliessenden Bände recht bald in unsere Hände gelangen mögen. *H. J.*

Carpi. Ein Fürstensitz der Renaissance. Herausgegeben von **H. Semper, R. O. Schulze, W. Barth.** Gilber'sche königl. Hof-Verlagsbuchhandlung. Bleyl & Kämmerer. Dresden 1882.

Bereits im Jahre 1877 hat Hans Semper in der Augsburger Allgemeinen Zeitung (Nr. 291 und 292) auf das kleine der Kunstlitteratur fast unbekannt gebliebene Carpi hingewiesen; er hat dann in der Zeitschrift für bildende Kunst (XIII. S. 178 fg. und S. 210 fg.) und in der Kunst-Chronik (XIII. Sp. 624 fg.) den Dom und S. Niccolo von Carpi eingehend gewürdigt und diesen Bauten eine besondere Bedeutung in der Architekturgeschichte der Renaissance zu vindiciren versucht.

Jetzt liegt nun eine Monographie über Carpi vor uns, welche durch die wissenschaftliche Gründlichkeit des Textes, durch die genauen architektonischen Aufnahmen, durch die vornehme artistische Ausstattung einen ausgezeichneten Rang in der modernen Kunstlitteratur beanspruchen darf. — Das Interesse der Publication liegt nach meinem Dafürhalten allerdings in noch höherem Grad auf culturgeschichtlichem als auf kunstgeschichtlichem Gebiete. Es wird noch zu untersuchen sein, ob die architekturgeschichtliche Bedeutung der beiden Hauptkirchen Carpi's eine so hervorragende ist, wie Semper annimmt — in jedem Falle aber reizt uns zunächst das Totalbild, das Semper von Carpi und dann besonders von dessen grösstem Fürsten Alberto Pio entwirft. Alberto Pio ist ein wahrhaft classischer Vertreter der Renaissancecultur Italiens — alle Fehler und alle Tugenden der Zeit lernen wir an ihm kennen — sein Leben zeigt auch jenen Wandel der Schicksale, unter welchen die eigenthümliche sittliche Structur der damaligen grossen Individuen sich bildete. Semper hat das Lebensbild Alberto Pio's auf breiter Basis ausgeführt; wohl hat die Localforschung in reichlichstem Maasse vorgearbeitet — namentlich muss in den Memorie storiche e documenti . . . di Carpi (die mir leider noch nie in die Hand kamen) nach den von Semper gegebenen Nachweisen ein ungewöhnlicher Schatz von Daten für die Geschichte Alberto's und Carpi's in jener Zeit enthalten sein —, aber auch nach anderer Richtung hin (z. B. in der Geschichte des Humanismus jener Zeit) begegnen wir umfassender Kenntniss der einschlägigen Quellen und umsichtiger Verwerthung der-

selben [1]). Der reich zufliessende Stoff hat dann eine geschickt organisirende Bearbeitung erfahren — ich freue mich, dies besonders constatiren zu können, weil eine frühere durch ihre Resultate hochwichtige Arbeit Semper's — über Donatello, dessen Zeit und Schule — gerade durch den Mangel solcher Organisation an Werth erheblich einbüsste.

Die Arbeit zerfällt in zwei Theile — in den geschichtlich litterarischen (Geschichte Carpi's und besonders des Alberto Pio) und den kunstgeschichtlichen Theil (Geschichte der Kunstwerke Carpi's und Würdigung derselben). Bevor ich eine Würdigung des letzteren gebe, möchte ich einige Bemerkungen an Semper's Darlegung des Verhältnisses Alberto's zu Raphael im V. Cap. des ersten Theils knüpfen. Zunächst zeigt sich Semper der Annahme geneigt, dass »Alberto Pio, der philosophische Fürst, wesentlichen Antheil an der Bestimmung der Gegenstände für die ersten der vaticanischen Stanzen gehabt habe« — und er stützt diese Vermuthung damit, dass von den gelehrten Freunden des Künstlers (Bembo, Bibbiena, Castiglione) im Jahre 1508 noch keiner sich in Rom befand. Dem ist folgendes entgegenzuhalten. Sehen wir von der Disputa — die sich in streng kirchlichem Geleise bewegt — ab, so ist der Einfluss des Marsilius Ficinus auf die Wandgemälde der Segnatura, bes. Schule von Athen, unleugbar; gerade aber Alberto Pio — der, wie Semper selbst zugibt, mehr der scholastischen Auffassung, resp. dem Aristotelismus zuneigte — stand dem Platonismus, wie er von Ficin und dessen Anhängern verstanden wurde, völlig ferne. Wenn dann zur Zeit des Beginnes der Arbeiten in der Camera della Segnatura Bembo, Castiglione und Bibbiena noch nicht in Rom weilten, so mangelte es doch nicht an der Curie an Vertretern derselben Richtung — ich nenne Jacopo Sadolet, Inghirami und den jüngeren Filippo Beroaldo und schon im Frühlinge 1510 war auch Bembo durch mehrere Monate in Rom. Einen anderen Beweis freundschaftlicher Beziehungen zwischen Alberto Pio und Raphael findet Semper in der sogenannten Fornarina in Florenz, die »wahrscheinlich das Portrait einer Improvisatorin Beatrice Pia ist«.

Der Verfasser schliesst sich also im Urtheil über den Autor des Tribunabildes und in der Vermuthung über die darin dargestellte Persönlichkeit Passavant an. Geben wir zu, dass das stilkritische Urtheil über das Bild noch kein abgeschlossenes ist, so kann schon nach der von Milanesi betreffs der Beatrice Ferrarese beigebrachten Notiz (IV. pg. 357 n.) die von Passavant selbst nur ganz beiläufig aufgestellte Vermuthung nicht mehr ernst genommen werden. In verzweifelter Suche nach einer Beatrice von Ferrara fand Passavant die Stelle des Briefes einer Graziosa Pia an Pietro Bembo: Le raccomando la mia Beatrice e me insieme (dat. Ferrara, 27. Oct. 1523 — also

[1]) Beiläufig möchte ich eine Angabe Semper's im geschichtlichen Theil rectificiren. Bei Gelegenheit der Besprechung von Alberto's Verhalten zu Carl V., Franz und den italienischen Mächten stellt er es wie eine feststehende Thatsache hin, dass Pescara der italienischen Verschwörung gegen den Kaiser sich angeschlossen habe. Zuletzt hat Reumont diese zumeist nur auf Morone's Worte gegründete Anklage mit kaum zu erschütternder Beweisführung widerlegt (vgl. Römische Geschichte III b. S. 171 und besonders Vittoria Colonna S. 63 und 75 fg.).

elf Jahre nach Entstehung des Tribunabildes — das la mia Beatrice klingt ganz mütterlich) noch erwägenswerth. Solche Noth ist heute nicht mehr vorhanden. Vasari's kurze Bemerkung »(Raphael) ritrasse Beatrice Ferrarese« deutet darauf hin, dass hier keine Frau erlauchter Familie gemeint ist — er hätte dann sicher den Familiennamen hinzugesetzt. Wohl aber deutet die kurze Bezeichnung auf eine Frau, welche sich durch ihre exceptionelle sociale Stellung einen bekannten oder wenigstens gekannten Namen erworben hat. Man wird zunächst an eine Courtisane denken; und thatsächlich nennt Pietro Aretino in seinem Dialog de la vita e de la genealogia di tutte le Cortigiane di Roma (Capricciosi e Piacevoli Ragionamenti, ed. 1660) eine Beatrice da Ferrara »la quale hoggidi è de le più attrative e gentili, che sieno in Corte« (pag. 444). Mir erscheint es zweifellos, dass diese Beatrice identisch ist mit jener, welche Milanesi als Freundin des Lorenzo, Herzog von Urbino, nachgewiesen hat. Aretino's Schilderung und Lorenzo's Anhänglichkeit lassen wohl annehmen, dass sie durch Geist und körperliche Schönheit ausgezeichnet gewesen. So mag sie denn meinetwegen auch als Improvisatrice gelten — Analogien fehlen ja nicht, wie z. B. die Caterina di San Celso in Mailand oder die berühmten römischen Courtisanen Matrema und Imperia; die letztere hat ja auch Musik und Dichtung nicht bloss verstanden, sondern auch ausgeübt und Matrema kam an Kenntniss classischer und moderner Dichter fünfundzwanzig Schöngeistern gleich. Raphael's Beziehungen und Verbindungen, dann sein Ruhm in Rom machen es begreiflich, dass Lorenzo sich an diesen Künstler wandte, als er das Bild seiner Geliebten besitzen wollte. Möglicherweise hat Lorenzo den Raphael bereits in früher Jugend in Florenz kennen gelernt — da er erst wieder in seinem 15. Jahre (geb. 1492) aus Florenz verbannt wurde — und wahrscheinlich ist es auch, dass Elisabetta, die verwittwete Herzogin von Urbino, die Gönnerin Raphael's, den Künstler dem Lorenzo, »den sie in seiner Kindheit so oft in ihren Armen getragen«, empfahl.

Freilich ist damit noch nicht gesagt, dass das Tribunabild eben jenes Portrait der Beatrice von Raphael sei. Wer nun dies anzunehmen geneigt ist, dessen Raisonnement wird ungefähr folgender Art sein müssen: Das Bild erscheint bereits im Mediceischen Inventar vom Jahre 1589, so dass die Vermuthung nicht zu kühn ist, es möge von Anfang an für ein Glied des Hauses entstanden sein, also sich im Mediceischen Besitz gefunden haben. Dann: die feinsinnigsten Kenner Raphael's geben zu, dass gerade in der Zeit der Entstehung des Tribunabildes zwischen Raphael und Sebastiano del Piombo ein solches Nehmen und Geben herrscht, dass eine energische Invasion Raphael's auf das Gebiet venezianischer Anschauung und Technik, wozu noch besonders der Gegenstand — eine norditalische prächtige Frauenschönheit — reizte, nicht zu befremdlich erschiene; hat doch das Schwanken des stilkritischen Urtheils über den noch einige Jahre später entstandenen Violinspieler noch heute keinem Urtheil zweifelloser Bestimmtheit Platz gemacht. Und dass der Raphaelische Geist darin nicht ganz fehlen kann — das zeigt wohl, dass auch nach Passavant noch so feinsinnige Kenner, wie Burkhart, an Raphael's Autorschaft festhalten.

Der kunstgeschichtliche Theil bringt die Geschichte und sorgfältige Beschreibung der Bauten Carpi's, deren wesentlichste ihren Ursprung gleichfalls dem Alberto Pio danken. Es ist keine Frage, dass die Gruppe, welche ihrer Durchführung oder ihrem Plane nach der Zeit Alberto's angehört, den Geist von Bramantesker Kunstanschauung offenbart. — Das gilt vom Schlosshof und der Schlossfaçade, von der grossen Porticus, von der Façade der Sagra, vom neuen Dom und der Kirche San Niccolo zum mindesten zum grossen Theile. Es fragt sich nur, in welchem Verhältniss namentlich die beiden letzteren Kirchenbauten zu Bramante stehen. Für den Urheber des Modells des neuen Doms ist Vasari die älteste Quelle: »Peruzzi fece ancora . . . . il disegno e modello del duomo di Carpi, che fu molto bello e secondo le regole di Vitruvio con suo ordine fabbricato . .« Die Aussage Vasari's erhält eine indirecte Bestätigung durch zwei Briefe Alberto's, welche von dem in Rom vollendeten Modell Kunde geben. Die ausgeführtere Angabe in den Localschriftstellern, dass das Modell »nach dem Vorbild des Planes des Bramante für den St. Peter in Rom mit geringen, durch die bescheideneren Verhältnisse Carpi's bedingten Abweichungen hergestellt worden sei«, ist jedoch, soweit die Citationen Semper's ein Urtheil zulassen (Maggi, 1707, Tiraboschi, die bis 1864 reichenden Memorie storiche), neuern Ursprungs und entbehrt einer autoritativen Quelle. Semper will dies nicht bemerken; er nimmt daran Anlass, den allerdings picanten Gedanken auszusprechen, dass wir in dem Plan des Doms von Carpi »die treueste Copie des Bramante'schen Endprojectes für St. Peter haben«. Die Vorfrage, die hier besprochen werden musste, ob Bramante's — sagen wir zuletzt angenommener — Plan Centralbau oder Longitudinalbau gewesen, muss allerdings — wie mir scheint im Sinne Jovanovits-Semper — erledigt werden: Eine kritische Lectüre und Combination der Stellen bei Panvinius, Vasari, Serlio lässt kaum ein anderes Resultat zu, als dass Bramante sein ursprüngliches Project (Medaille), durch unbekannte Einwirkungen bestimmt, aufgeopfert, die Centralanlage in eine Longitudinalanlage verwandelt habe. Wo liegt nun aber der zwingende Beweis, dass die treue Copie dieses letzten Planes der Plan des Domes von Carpi sei, eben festgehalten, dass die Aussage der Localhistoriker Carpi's einer urkundlichen Stütze entbehrt? Semper hebt den engen Zusammenhang des Planes mit dem von Serlio unter Raphael's Namen überlieferten Plan und dann dem Grundriss Michelangelo's hervor. Geymüller, dem wir in dieser Frage ein autoritatives Urtheil zugestehen müssen, hat darauf hingewiesen, dass die Grundmasse und Verhältnisse des unter Raphael's Namen von Serlio überlieferten Planes falsch seien, dass ein Langhaus Bramante's ganz anders ausgesehen hätte (Zeitschrift f. b. K. XIV. S. 288), während ja doch Semper mit Jovanovits darin einig ist, dass die Verschiedenheit des Entwurfes Raphael's von dem Bramante's nur jene Abänderung zeige, die durch rein statische Erwägungen gefordert war (Jovanovits: Forschungen über den Bau der Peterskirche S. 57); die Verwandtschaft mit dem Plane Michelangelo's dann erscheint mir als eine so weitläufige, dass sie als stringenter Beweis nicht mehr zulässig ist. Geymüller hat ausserdem darauf aufmerksam gemacht (a. O.), dass alle Theile des Domes aus Elementen, welche in ver-

schiedenen Entwürfen Bramante's vorkommen, zusammengesetzt seien. So, glaube ich, darf man nur dies als feststehende Thatsache annehmen: Vasari hat Recht, Peruzzi als Urheber des Modells des Domes zu nennen, und Peruzzi, der im Atelier Bramante's arbeitete, für diesen eine Reihe von Zeichnungen ausführte, hat für das Modell, das er wohl kurz vor oder wahrscheinlicher kurz nach dem Tode Bramante's ausführte, eine Reihe Bramantesker Ideen verwerthet. Für weitergehende Zugeständnisse reicht das Beweismaterial vorläufig nicht aus, wenngleich die Hypothese Semper's Anlass zu einer Reihe fruchtreicher Erwägungen geben mag.

Ein noch hervorragenderes Kunstwerk als der neue Dom ist die Kirche S. Niccolo. Vasari sagt: »e nel medesimo loco (Carpi) diede (Peruzzi) principio alla chiesa di San Niccola; la quale non venne a fine in quel tempo, perchè Baldassarri fu quasi forzato tornare a Siena . . .« Dass hier Vasari irrt, hat Semper nachgewiesen, da bereits 1493 die Fundamente des Baues gelegt wurden — also zu einer Zeit, als Peruzzi erst 12 Jahre zählte. Dagegen ist es eine sehr ansprechende Vermuthung Semper's, dass Peruzzi das im Jahre 1518 von Alberti aus Rom gesandte Modell des Langhauses angefertigt habe. Wer war nun aber der Architekt der Chorpartie, die sammt Kuppel von 1493 bis ca. 1514 durchgeführt wurde? — Semper entscheidet sich für Bramante, der damals im Lombardischen eine reiche Bauthätigkeit entfaltete. Semper wird zu dieser Annahme bestimmt, weil seiner Meinung nach die Chorpartie von S. Niccolo bereits »die Grundidee zur Chor- und Kuppelpartie von St. Peter« enthalte, weil zweitens sich S. Niccolo direct an S. Sepolcro in Piacenza (in Folge eines Versehens bei Semper Parma) anlehne und weil endlich auch die Detailformen Bramante's Charakter tragen. Da auch hier wieder Geymüller »keine Spur von Bramante's directem Eingreifen« wahrzunehmen vermag (a. O. S. 290), also Angabe gegen Angabe steht, so muss zunächst auch diese These Semper's, als noch nicht völlig erwiesen, weiterem Studium empfohlen werden. In jedem Falle ist Semper's Annahme discutirbar und kann nicht schlankwegs zurückgewiesen werden.

Im letzten Capitel gibt Semper dann interessante Nachweise über die Kunst der Scagliola (Stuckmarmor) in Carpi.

Dem Werke sind ausser den zahlreichen im Text befindlichen Illustrationen noch 27 Tafeln in Folio beigegeben, von welchen fünf polychrom sind. Die zwei letzten Tafeln bringen Initialen aus den Choralbüchern im Dom; man mag daraus ersehen, dass wir es wirklich mit einer Monographie im besten Sinne des Wortes über die Kunstdenkmale Carpi's zu thun haben. Die architektonischen Aufnahmen zeigen bei Eleganz der Zeichnung Klarheit in Erläuterung der Construction und Sauberkeit und Treue in der Wiedergabe der decorativen Details. Auf Rechnung Schulze's kommt in der Hauptsache die Aufnahme von S. Niccolo, des Schlosses und der grossen Porticus; auf Rechnung Barth's die Aufnahme des Doms, eines Situationsbildes des Platzes etc., von ihm rühren dann für sämmtliche polychrome Tafeln die Aquarelle her. Auch Semper hat mit Glück den Stift geführt, so z. B. ist Tafel XXV — eine Madonna von Begarelli — seine hübsche Leistung.

Die Verlagshandlung endlich hat durch würdige Ausstattung des Textes und treffliche Reproduction der Illustrationen es an nichts fehlen lassen, die Monographie über Carpi als Musterpublication erscheinen zu lassen. Soll ich einen Wunsch aussprechen, so wäre es der, dass Pienza, das für die Frührenaissance eine mindestens so hohe kunstgeschichtliche Bedeutung hat, wie Carpi für die Hochrenaissance, das dazu die architektonische Physiognomie, die ihm Pius II. gegeben, treu bewahrt hat, bald eine ähnliche wissenschaftliche Bearbeitung und einen eben so splendiden Verleger derselben fände, wie Carpi gefunden hat.

Hubert Janitschek.

Ernest Bosc: Dictionnaire de l'Art, de la Curiosité et du Bibelot. Paris, Firmin-Didot et Cie. 1883.

Die Einleitung gibt einen Ueberblick über die Entwickelung des »goût de la curiosité« bei den Griechen, Römern und Franzosen und präcisirt noch schärfer, als es schon durch den Titel geschehen ist, den Zweck des Wörterbuches. Nachdem auseinandergesetzt worden ist, dass die Griechen Kunstfreunde im wahren Sinne gewesen seien, die Römer gesammelt haben, um mit ihren Sammlungen zu prahlen, heisst es, dass unter den Sammlern der Gegenwart gewiss Griechen sich fänden, aber viel mehr Römer, ausserdem die dritte Classe der handeltreibenden Sammler, die mit einigen malitiösen Bemerkungen und der Schlusssentenz bedacht werden: »Nicht in Bagdad allein gibt es jüdische Antiquitätenhändler.« Für diese verschiedenen Gattungen von Kunstliebhabern soll das Buch ein Rathgeber sein, und es ist ihm daher weniger um gründliche Belehrung als um eine gewisse oberflächliche Auskunft, Hinweis auf charakteristische Specimina und Marktpreise zu thun. Selbstverständlich nehmen die technischen Künste den grössten Raum ein, und dürfte der Verfasser kaum irgend einen Gegenstand oder eine Technik übersehen haben, welche auf dem Pariser Kunstmarkt geschätzt werden. Die Erklärung französischer Kunstausdrücke und Modebezeichnungen, ferner die zahlreichen und guten Abbildungen von Objecten, die zum grossen Theil Privatsammlungen entnommen sind, geben dem Wörterbuch Werth auch für andere Kreise, als die der Collectionneurs. Im übrigen kann die Behandlung des Stoffes durch einige Beispiele gekennzeichnet werden. Auf 5½ der splendid gedruckten Spalten werden sämmtliche Malerschulen der neueren Zeit, in 22 Zeilen die Ecole allemande vom dreizehnten Jahrhundert bis auf Ludwig Knauss abgethan. Unter Email finden wir die classische Notiz: »Deutsches Email. In Deutschland fabricirtes Email; aber dieses Land hat nie grosses Ansehen wegen seiner Emaillerie genossen.« Dementsprechend werden die Ansprüche Deutschlands auf den Ruhm, die Metallgravirung zu einer reproducirenden Kunst gemacht zu haben, für gänzlich unbegründet erklärt, und wird der Geschichte des europäischen Porzellans einfach aus dem Wege gegangen. Auf das chinesische folgt das japanische und das indische, dann das französische Porzellan, hierauf »Porcelaine de Saxe«, unter welchem Namen alle deutschen Erzeugnisse begriffen werden mit Ausnahme des Wiener, welches unter den »Porcelaines diverses« Erwähnung findet. Ist in diesen Dingen die

Tendenz unverkennbar, so kommt Deutschland auch im übrigen nicht besser fort, als bei der Mehrzahl französischer Schriftsteller gebräuchlich. Die Personennamen werden furchtbar entstellt, am heitersten Hans von Köln, aus welchem ein Hans von Kohn geworden ist. In dem Verzeichniss der hervorragendsten Sammler im neunzehnten Jahrhundert aber wird das gesammte Ausland mit gleichem Maassstabe gemessen. Da fehlen (um nur willkürlich einige Namen herauszugreifen) Prinz Karl von Preussen, die Fürsten von Liechtenstein, Hohenzollern, Schwarzenberg, die Herren v. Rothschild in Frankfurt und Wien, Felix in Leipzig, Lanna in Prag, Thewald und Schnütgen in Köln, Demmin in Wiesbaden, Castellani in Rom, Poldi Pezzoli in Mailand etc. Dagegen wird Ref. wohl nicht der Einzige sein, den es überrascht hat, dem eigenen Namen in so illustrer Gesellschaft zu begegnen. *B.*

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Mit 31 Kupfertafeln in Heliogravure und Radirung, 72 zinkographischen Text-Illustrationen und 70 Holzschnitten in Querfolio als Beilage. Wien 1883. Druck und Verlag von A. Holzhausen.

Der soeben erschienene I. Band des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses wird von Allen, welche sich für Kunstgeschichte interessiren, mit grosser Befriedigung aufgenommen werden. Der I. Band enthält zwei selbständige Abtheilungen; in der ersten wurden historisch-kritische Abhandlungen aufgenommen, welche sich auf Gegenstände der Kunstsammlungen des k. Hauses beziehen. In diesem ersten Theile sind für die deutsch-österreichische Kunstgeschichte am wichtigsten die Abhandlungen: von Dr. Schönherr über die Kunstbestrebungen des Erzherzogs Sigmund von Tirol, von F. Schestag über Kaiser Maximilians I. Triumph und Dr. Ilg über Adrian de Fries und ein Marmorrelief von Rossellino. Dr. E. v. Sacken behandelt eingehend einige interessante römische Metall- und Emailarbeiten. Die Abhandlungen von Birk, Dr. Kenner, Dr. v. Bergmann, Hartmann von Franzenschuld und E. Engerth werden erst dann vollständig gewürdigt werden können, wenn dieselben abgeschlossen vorliegen werden.

Der für Kunsthistoriker wichtigste Theil des I. Bandes aber ist ohne Frage die zweite Abtheilung, welche ausschliesslich den Quellen zur Geschichte der k. Haussammlungen und der Kunstbestrebungen des Kaiserhauses gewidmet ist. Dieselbe enthält das Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich (Statthalter der Niederlande vom Jahr 1643—1656) nach der Originalhandschrift des fürstlich Schwarzenbergischen Central-Archives, publicirt von dem fürstl. Schwarzenbergischen Archivsdirektor Adolf Berger, und die Regesten und Urkunden aus dem Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv, mit musterhafter Genauigkeit herausgegeben von Dr. H. Zimerman und Joh. Paukert, Zöglingen des Instituts für österr. Geschichtsforschung an der Wiener Universität. Ist die Berger'sche Arbeit grundlegend für alle, welche sich mit der Geschichte der k. Gemäldegalerie im Belvedere beschäftigen, so wird das Regestenwerk dazu beitragen, die Physiognomie nicht bloss der österreichischen, sondern auch

der deutschen Kunstgeschichte seiner Zeit anders zu gestalten, als es jetzt der Fall ist, da die Kunsthistoriker mit einem ungenügenden Quellenmaterial arbeiten müssen.

In früherer Zeit haben es zwei österr. Geschichtsschreiber, Graf Lichnowsky und Chmel versucht, Regesten für österreichische Kunstforschung anzulegen. Beide Unternehmungen kamen zu keinem vollständigen Abschluss. Zum Theile fehlte es damals an geschulten Arbeitskräften, zum Theile mangelte es an Förderung und Verständniss von Seite der massgebenden Kreise. Jetzt ist beides vorhanden. In der Aufnahme der archivalischen Quellenforschung in das Programm des Jahrbuches erblicken wir einen grossen Fortschritt, gegenüber dem von dem Berliner Museum herausgegebenen Jahrbuche. Nach dem Vorgange des Jahrbuches kann man sich der Hoffnung hingeben, dass die archivalische Quellenforschung ungehindert fortschreite und dass auch die Archive, insbesondere in Prag und andern Kronlandsstädten, nach wissenschaftlichen Grundsätzen durchforscht werden. Die Grazer und Innsbrucker Archivsvorstände sind jetzt in voller Thätigkeit, um die Kunstgeschichte von Steiermark und Tirol auf sichere archivalische Grundlagen zu stellen.

Was wir ganz besonders rühmend hervorheben müssen, ist, dass beide Theile des I. Bandes mit ausführlichen sorgfältig gearbeiteten Registern versehen sind, die wesentlich dazu beitragen werden, die Benützung des Werkes zu erleichtern.

Nur Einem Wunsche möchten wir Ausdruck geben, nämlich dem, es möchte wenigstens das ganze Regesten- und Urkundenwerk selbständig erscheinen, damit es jenen Bibliotheken und Gelehrten, welchen nicht grosse Geldmittel zur Verfügung stehen, möglich wird, dasselbe zu erwerben. Es ist zwar der Preis von 60 fl. für das, was geboten wird, ein ausserordentlich geringer; aber gerade für unsere österr. öffentlichen Bibliotheken, Museen und Historiker ist der Preis von 60 fl. ein hoher. Das Regestenwerk ist aber unentbehrlich und sollte daher leichter erworben werden können, als es der Fall ist. Wenn die erste Auflage vergriffen sein wird, dürfte es vielen Bibliotheken und Forschern fast ganz unmöglich werden, desselben habhaft zu werden. Und das liegt gewiss nicht in den Intentionen der Herausgeber. Eine selbständige Herausgabe des Regestenwerkes liegt im Interesse aller, besonders der Schulbibliotheken und Fachgelehrten.

Die Redaction des ganzen I. Bandes lag in den kundigen Händen des Schatzmeisters Regierungsraths Quirin v. Leitner, welcher durch die soeben vollendete Herausgabe des »Freydal« sich als ein ganz besonderer Kenner des Waffenwesens und der Kunstgeschichte der Zeit des Kaisers Max I. bewährt hat. Die typographische Ausstattung wurde dem Hofbuchdrucker Adolf Holzhausen in Wien übertragen. Sie ist musterhaft.

Was aber dieser ganzen Publication eine ganz exceptionelle Bedeutung gibt, ist die Herausgabe des Burgkmaier-Dürer'schen Triumphzuges des Kaisers Max I., von den Originalholzstöcken abgedruckt, welche sich in der kaiserl. Hofbibliothek befinden. Mit dem I. Bande des Jahrbuches wurde die erste Hälfte des Triumphzuges (70 Holzschnitte in Querfolio) in der beschei-

denen Form einer Beilage publicirt. Dieser Publication, welcher der Weiskunig, die Ehrenpforte und die Heiligen aus der Familie des Kaisers folgen sollen, liegt der Gedanke zu Grunde, dem grossen Habsburger Kaiser Max I., dem hervorragendsten Kunstmäcen seiner Zeit, ein würdiges typographisches Denkmal zu setzen.

Der Oberstkämmerer Franz Graf Crenneville hat sich durch die Herausgabe des Jahrbuches ein unbestreitbares und grosses Verdienst um die österreichische Kunstforschung erworben.

Wien, 3. Dez. 1882. *R. v. Eitelberger.*

Obreen. Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis. 3e Deel. 1880—1881. 4e Deel 1882.

Die beiden neuesten Bände des »Archief« liefern den Beweis, dass wir diese Publication mit Recht als ein für die Kunst- und Künstlergeschichte Hollands epochemachendes Unternehmen begrüsst haben. Der Inhalt dieser beiden Bände steht nach dem Interesse, welches der Stoff der verschiedenen Aufsätze bietet, wie nach der kritischen Behandlung derselben durchaus dem nicht nach, was die beiden ersten Bände uns gebracht haben. Erst jetzt können wir ermessen, welch reicher Stoff sich der Urkundenforschung in Holland darbietet, und wie ohne eine solche systematische und kritische Publication des Materials in möglichster Vollständigkeit desselben eine kritische Geschichte der holländischen Malerei nicht denkbar ist. Um es daher dem »Archief« zu ermöglichen, dieses Material, welches schon für mehrere neue Bände fertig bereit liegt, in rascherer Folge zu bringen, sei mir der Wunsch gestattet, dass die Publication in den Kreisen unserer Studiengenossen und der Kunstliebhaber Deutschlands eine möglichst weite Verbreitung finden möge! Holland selbst bietet leider die wenig erfreuliche Erscheinung, dass seitens der Regierung derartige uneigennützige, mit der grössten Aufopferung von Zeit und Kraft ins Leben gerufene Publicationen auf kunstgeschichtlichen Gebiete nicht unterstützt werden, und dass andererseits gerade in dem Augenblick, wo sich dieselben eine gewisse Lebensfähigkeit in ihrem Absatz errungen haben, ein Concurrenzunternehmen auftaucht, welches — wenn auch von gleichem wissenschaftlichem Werth oder von gleich guten Grundsätzen getragen — doch den Absatz der älteren Publication in gefahrbringender Weise beeinträchtigt. Warum ahmt Holland, das sonst nicht gern mit Deutschland verglichen sein will, gerade diesen deutschen Fehler nach?

Der Inhalt dieser beiden neuen Bände ist kurz der folgende. Den Anfang machen Veröffentlichungen des Oberstlieutenant Nic. Scheltema aus Gouda: Der Gildebrief vom Jahr 1609, die Register der berühmten Glasmaler-Gilde seit dem Jahre 1643, sowie Auszüge aus den städtischen Rechnungen von Gouda, welche Künstler betreffen; letztere gleichfalls vorwiegend für die Glasmaler von Interesse.

Eine kurze Mittheilung des Herrn P. A. Leupe über eine Klage gegen den bekannten Kalligraphen Lieve Willemsz. Coppenol beim »Hof von Holland« ist von besonderem Interesse als eine Art Gegenbild zu einer ähnlichen unerfreulichen Schwierigkeit, in welcher sich zehn Jahre früher Coppenol's Freund

Rembrandt befand. Coppenol, damals siebenzigjährig, wird nämlich 1667 vom obersten Gerichtshof verurtheilt, eine gewisse Jannetje Blocq, eine Nähterin in Amsterdam, zu heirathen, welche in ihrer Klage 1665 angegeben hatte, dass Coppenol bereits vier Jahre mit ihr zusammengelebt habe. Einzelne kleinere Notizen über Künstler und über Bilder, die im 17. oder 18. Jahrhundert in Nachlassenschaften namhaft gemacht werden, sind von geringerem Belang.

Der umfangreiche Aufsatz »Het Sint Lucas Gild te Amsterdam« bringt die »Ordonnantien en Willekeuren« dieser Gilde, wie sie im Jahre 1789 ausgegeben wurden, aber als Sammelband der älteren Ordonnantien bis zum Jahre 1553 hinauf. In denselben ist uns wohl das vollständigste Gilderecht für eine holländische Künstlerinnung erhalten.

In den »Losse Aanteekeningen betreffende Amsterdamsche Graveurs enz.« setzt Herr N. De Roever seine früheren Mittheilungen über Amsterdamer Stecher, Holzschneider und Drucker fort. Herr Archivar S. Muller theilt aus den Utrechter Archiven ein interessantes Actenstück mit, durch welches wir den bekannten Maler Jan van Scorel, Domherrn in Utrecht, zugleich als hervorragenden Ingenieur kennen lernen.

Den Schluss des dritten Bandes machen die »Mededeelingen uit het Haagsche Gemeente-Archief« von Herrn Abraham Bredius. Die Fortsetzung dieser Arbeit nimmt den grössten Theil des vierten Bandes ein. Ueber die Künstler des Haag waren wir bisher verhältnissmässig gut informirt; schon Houbraken hat hier die Quellen theilweise benutzt und durch Van Westrheene war eine Auswahl des Interessantesten in der »Kunstkroniek« von 1867 daraus mitgetheilt worden. Der Entschluss, die Quellen noch einmal gründlich durchzuarbeiten und das Material vollständig zu veröffentlichen, war einem jungen, rastlosen Forscher, wie Bredius, gewiss doppelt schwer. Aber der Erfolg hat seine Bemühungen glänzend belohnt. Nicht nur sind einzelne der älteren Angaben berichtigt: eine Reihe derselben treten jetzt erst in ihrem Zusammenhange in das rechte Licht, und zahlreiche neue Daten tragen dazu bei, den Biographien bekannter oder bisher unbekannter Künstler allmälig schärfere Form zu geben. Bredius hat an verschiedenen Orten, in holländischen und deutschen Kunstzeitschriften, namentlich für einzelne bisher nicht bekannte oder doch verkannte Künstler bereits selbst das Facit aus diesen seinen Forschungen gezogen — ich erinnere nur an Dirk van der Lisse —; der neue Schweriner Katalog von Dr. Fr. Schlie bietet ein weiteres Zeugniss, mit welchem Nutzen sich dieselben wissenschaftlich verwerthen lassen und die neue Auflage des Berliner Galeriekatalogs, deren Ausgabe eben bevorsteht, wird hoffentlich einen ebenso beredten Beweis dafür liefern. Ich muss mich für diesmal damit begnügen, auf diese Arbeiten zu verweisen. Die neuesten Forschungen von Bredius, die Ausgabe der Gildebücher von Leiden, welche uns der bereits in den ersten Lieferungen begonnene fünfte Theil bringen wird, soll sich — wie ich höre — mit dem Resultat jener Haager Forschungen messen können. Weit bedeutender soll aber die Ausbeute aus den bisher noch so gut wie gar nicht benutzten General-Archiven sein, mit deren Veröffentlichung Bredius hoffentlich dann auch nicht lange mehr wird zu zögern brauchen.

Im vorliegenden vierten Bande des Archivs habe ich namentlich noch einen Aufsatz des Herausgebers über den Delft'chen Vermeer herauszuheben. Die Veranlassung zu diesen Nachforschungen in den Delfter Archiven gab wohl Havards Aufsatz über den Künstler; und in der That hat der holländische Forscher den Beweis geliefert, wie nothwendig es ist, den »Quellenstudien« des französischen Belletristen auf der Spur nachzugehen. Durch Obreen erfahren wir, an der Hand der urkundlichen Belege, dass Johannes Vermeer, Sohn von Reynier Janssoon Vermeer und dessen Gattin Dingnum Balthasars, am 31. Oct. 1632 in Delft getauft wurde, dass er sich ebenda am 5. April 1653 (damals auf dem »Marctvelt« wohnend) mit Jungfrau Catharina Bolenes aus Delft vermählte, dass er — wie es scheint ohne Unterbrechung — in Delft ansässig war, anfangs in dürftigen Verhältnissen lebte, die sich allmälig gebessert zu haben scheinen, endlich dass er 1662—63 und 1670—71 Hoofdman der Gilde war und am 15. December 1675 in der Oude Kirk begraben wurde. Die Verhandlungen über seinen verschuldeten Nachlass, aus welchem die Bilder bekanntlich im Jahre 1696 in Amsterdam zur Versteigerung kamen, zogen sich längere Zeit hin. Die Wittwe des Malers wurde am 2. Januar 1688 bestattet.

Einige kurze, aber interessante Mittheilungen: über das Sterbehaus Rembrandt's, welches man bisher an einer falschen Stelle der Rozengracht gesucht hat, ferner über Rembrandt's Freund, den Maler und Radirer Hercules Segers, eine notarielle Urkunde, welche beweist, dass derselbe 1633 in Haag wohnte, sowie über den Maler Joachim van der Maes machen den Schluss des vierten Bandes. *W. Bode.*

Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde. Indicateur d'Antiquités Suisses. Zürich. 14. Jahrgang 3—4. 15. Jahrgang 1—4. Druck und Commissionsverlag von J. Herzog 1881/1882 [1]).

Der Abschluss des 15. Jahrgangs erinnert mich, die in den letzten 6 Heften dieses von Rahn musterhaft redigirten Organs für schweizerische Alterthumskunde erschienenen, für die allgemeine Kunstgeschichte besonders wichtigen Abhandlungen und Berichte hervorzuheben.

Zunächst sei erwähnt, dass die Statistik der schweizerischen Kunstdenkmäler, bearbeitet von dem unermüdlichen Rahn, rüstige Fortschritte macht. In den angezeigten Heften finden sich die Cantone Bern, Glarus, Graubünden beschrieben — Bern und Graubünden bieten ein besonders reiches Material. Im Ganzen zeigen die Bauten Graubündens eine interessantere Gesammtphysiognomie als die Berns.

Vögelin führt seine Arbeit über die Façadenmalerei in der Schweiz fort; er behandelt die Cantone Luzern und Schaffhausen. Nur der letztere bietet noch grössere wohlerhaltene Cyklen. Die Malereien des Adlers in Stein am Rhein und des Hauses zum Ritter in Schaffhausen von Tobias Stimmer finden mit Recht besonders eingehende Berücksichtigung. Das Entstehungs-Datum der letzteren Façadenmalereien verlegt Vögelin vor 1570 — wie mir scheint mit sicherer Motivirung.

---

[1]) Vgl. Repertorium IV, S. 459.

Rahn gibt Nachträge zu seiner Monographie über die Wandgemälde der italienischen Schweiz (Castell S. Materno bei Ascona, in Ascona, S. Selva in Locarno, S. Antonio in Morcote, Disentis). Ebenso gibt Rahn Nachricht über neue Aufdeckung von Wandgemälden zu Muttenz, Bernouilli von solchen in der ehemaligen Johannitercapelle zu Rheinfelden, und Liebenau weist als den Meister der Glasgemälde in dem Kreuzgang zu Muri Karl von Aegeri (Mitte des 16. Jahrhunderts) nach.

Interessant ist der Fund Rahn's, welcher in Riva ein altchristliches Batisterium nachweist; es ist dankenswerth, dass Rahn es nicht unterliess, uns gleich mit dem Grundriss, Querschnitt und Aufriss des interessanten Werkes bekannt zu machen (in der Schweiz ist nur noch in Genf eine solche altchristliche Anlage nachgewiesen). Von Rahn sind auch die Hinweise auf eine elfenbeinerne Madonnenstatuette — die Madonna von voller antikisirender Bildung — aus dem 13. Jahrhundert und auf ein Tafelgemälde in der Kirche zu Cugy, das wahrscheinlich dem Hans Fries angehört.

Die reichhaltige Rubrik der kleineren Nachrichten wird jetzt von Carl Brun zusammengestellt; oft sehr wichtige Notizen, welche in den Tagesblättern auftauchen und verschwinden, werden hier für die kunstgeschichtliche Verwerthung gesichert. *J.*

Architektur.

Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunst. Formenlehre der deutschen und französischen Baukunst des romanischen und gothischen Stieles auf Grundlage ihrer historischen Entwicklung von **Rudolf Redtenbacher,** Architekt. Mit 544 Figuren und 4 Tafeln Abbildungen. Leipzig, T. O. Weigel. 1881. SS. XX und 274. Pr. M. 8.

Die litterarische Thätigkeit der Architektur nimmt in der Gegenwart einen immer grösseren Umfang an. Nicht immer decken sich Können und Wollen und noch weniger oft entspricht die Leistung dem Bedürfniss — man denke nur an die geradezu schon zu beängstigender Zahl gesteigerten Publicationen wahllos gemachter architektonischer Aufnahmen; es gibt kaum mehr einen Architekten, der nicht die flüchtigen Skizzen eines Reisetagebuches an den Mann, resp. an einen Verleger zu bringen versucht. Um so angenehmer ist es mir, das oben angeführte Buch als Abhülfe eines wirklichen Bedürfnisses begrüssen zu können. Eine kritische Prüfung auf das Detail hin läge weder im Bereiche meines Könnens (die vermöchte nur wieder ein Architekt zu geben), noch wäre das Repertorium der Ort dazu; nur als akademischer Lehrer der Kunstgeschichte möchte ich die ausgezeichnete Brauchbarkeit des Buches bei Studium der romanischen und namentlich gothischen Architektur als Ergänzung der historischen Handbücher hervorheben. Wegweiser bei Behandlung der Formenlehre waren dem Verfasser namentlich Violet le Duc's Dictionnaire und Ungewitter's classisches Buch »Gothische Constructionen« — also Arbeiten, deren Berechtigung zur Führerschaft nicht mehr angezweifelt werden kann —, die aber an sich die Aufgabe, welche sich Redtenbacher stellte, nicht gelöst haben. Abgesehen von dem Umfang des Violet'schen Werkes erschwert

die Form des Dictionnaire die Uebersichtlichkeit und das Verständniss des Zusammenhangs der Darstellung; Ungewitters Buch setzt ein Maas bautechnischen Wissens voraus, das dem Laien erst nach langdauernder Beschäftigung mit der Disciplin zu Gebote stehen kann. Redtenbacher's Buch ist nun zwar auch kein flott lesbares Handbuch, aber die Zurückführung der Constructionen auf die einfachste Formel, die Klarheit und Einfachheit in der geometrischen Beweisführung, die scharfe Hervorhebung des Wesentlichen, das Alles erleichtert das Verständniss und vermittelt so um einen relativ geringen Arbeitspreis den Einblick in den Kern des architektonischen Kunstwerks. Besonders anregend ist die historische Entwicklung jeder einzelnen Form. Man merkt es dem Buche an, dass es aus dem Vollen herausgeschaffen ist, dass dem Verfasser weder eine umfassende Autopsie, noch Litteraturkenntniss, noch der praktische Verkehr mit der Sache mangelt.

Der Stoff ist in folgender Weise gruppirt: Der erste Abschnitt gibt einen in ganz knappen Grenzen gehaltenen Ueberblick über die historische Entwicklung der Baukunst des Mittelalters (mit Unglauben las ich in §. 10, dass arabische Elemente in die carolingische Baukunst Eingang gefunden haben), der zweite Abschnitt behandelt die Entwicklung des Gewölbebaues, der dritte die Stützen der Gewölbe, der vierte die Strebepfeiler und Strebebogen (hier wäre wohl auf den betreffenden Abschnitt in Graf's Opus francigenum Rücksicht zu nehmen gewesen), der fünfte die Grundrissbildung, die sechste das Innere des mittelalterlichen Kirchenbaues, der siebente den Aussenbau. Drei Register — ein chronologisches, ein Ortsregister und ein Sachregister — erhöhen die Brauchbarkeit der gediegenen Arbeit. *H. J.*

Das Schloss Vüfflens. Von Dr. **Albert Burckhardt,** Privatdocent an der Universität Basel. Band XXI, Heft 3 (XLVI) der Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Zürich. Zürich. In Commission von Orell, Füssli & Co. Druck von David Bürkli. 1882. 4°. 26 Seiten und 4 Tafeln Abbildungen. Preis Fr. 3. 50 C.

Nordwestlich von Morges, einem kleinen, aber lebhaften Städtchen am Genfersee, liegt das Schloss Vüfflens, nächst Chillon der bedeutendste Burgbau des Waadtlandes. Das Verdienst, weitere Kreise zuerst darauf aufmerksam gemacht zu haben, gebührt J. R. Rahn, der in seiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz (Zürich, Verlag von Hans Staub, 1876. Vgl. Seite 435—438 und Fig. 146 und 147) bei dem Schlosse Vüfflens länger verweilt. Ihm, dem die künstlerischen Interessen seines Vaterlandes so sehr am Herzen liegen, ist denn auch die Initiative der Zürcher antiquarischen Gesellschaft zur Herausgabe einer monographischen Schilderung des Schlosses zu verdanken.

Der Verfasser, welcher uns die vorliegende Monographie schenkte, ist ein jüngerer Gelehrter von Basel und ursprünglich Jurist, seine Schrift über Schloss Vüfflens ist seine erste kunstgeschichtliche Arbeit. Die Eintheilung des Stoffes ist bei Burckhardt eine durchaus übersichtliche. Nach einer kurzen Einleitung geht der Autor auf den Burgenbau im allgemeinen, hauptsächlich auf den in den französischen Landen ein, und zwar an der Hand der Schriften

des 1880 verstorbenen Viollet-le-Duc. Besonders lehnt er sich an dessen »Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XII[e] au XVI[e] siècle« an. In dem zweiten Abschnitt sodann erhalten wir auf Grund mündlicher wie schriftlicher Mittheilungen von F. Forel in Morges eine gedrängte Uebersicht der Geschichte des Schlosses. Nun folgt die ausführliche Beschreibung des Baues, und eine detaillirte Erklärung der Figuren auf den vier Tafeln, welche von der kunstfertigen Hand Louis Meyers in St. Gallen herrühren.

Was zunächst den geschichtlichen Theil der Abhandlung betrifft, so geht aus demselben hervor, dass Vüfflens politisch niemals eine bedeutende Rolle spielte. Den Ort finden wir zuerst in einer Urkunde von 1011 genannt, das Schloss zum ersten Male in einem Actenstücke von 1108.

Darnach wird das Bauliche und Baugeschichtliche erörtert. Der Architekt war jedenfalls in militärischen Dingen gut bewandert, denn die Lage von Vüfflens ist zur Vertheidigung sehr geschickt gewählt, sie beherrscht die Umgegend vollständig. Das Material, aus dem die Burg erstellt wurde, sind Backsteine. Der Bau besteht aus zwei Theilen, eigentlich kann man sagen, aus zwei selbständigen Burgen, dem alten und dem sogenannten neuen Schloss. Ersteres bildet den westlichen Theil, letzteres den östlichen. In der Mitte der Hof, dessen 1,50 M. dicken Mauern die beiden Schlösser miteinander verbinden; zwei Freitreppen führen zu denselben hinauf. Das neue Schloss ist heute bewohnt und gehört, was das Innere betrifft, zum grossen Theil dem vorigen Jahrhundert an. Uns interessirt nur seine äussere Anlage. Es ist rechteckig, wie die Schlösser von Lausanne, Grandson, Morges, Estavoyer und Thun und wird von vier runden Thürmen flankirt. Während wir hier also den eigentlichen Burgstall vor uns haben, bildet das sog. alte Schloss, dessen Form eine quadratische ist, den Donjon. Derselbe, ein imposanter Bau, wird ebenfalls von vier Seitenthürmen umgeben. Dem Hofe zugewandt, gewahrt das Auge hier noch einen fünften Thurm, den eigentlichen Treppenthurm. Der Donjon, welcher ringsum wie auch die anderen Thürme, sowohl des östlichen als des westlichen Schlosses, mit einem Kranz von rundbogigen Machicoulis versehen ist, steht heute völlig leer und wurde wohl nie ganz vollendet. Einen ziemlich intacten Eindruck macht in demselben die sog. Küche, ein quadratischer Raum, den vier in der Mitte von einem achteckigen Pfeiler gestützte Kreuzgewölbe bedecken. (Vgl. die Abbildung Taf. 3, Fig. 2). Wie bei dem Donjon überhaupt, dessen Anlage ohne Zweifel in den Anfang des 15. Jahrhunderts zu setzen ist, die aber zu Beginn des 16. Jahrhunderts bedeutend umgeändert wurde, so sind auch bei der Küche deutlich zwei verschiedene Stile zu unterscheiden. Der Grundriss derselben fällt in die frühere, die Ausstattung hingegen in die spätere Zeit. Es würde zu weit führen, auf das Nähere hier einzugehen, wir verweisen auf die Auseinandersetzung Seite 19. Soviel sei immerhin gesagt, dass sich im Detail der Capitelle die Renaissance siegreich Bahn bricht, während Rippen und Gurten der Gewölbe noch einer früheren Zeit entstammen. Die letzteren sind aus hartem grauen Stein gearbeitet, Pfeiler und Capitelle dagegen aus einem weichen gelben Sandstein. Die Küche hatte nicht nur den Dienst einer Küche im modernen Sinne des

Wortes zu leisten, sondern war wohl gleichzeitig der Versammlungsplatz der Dienerschaft, sowie der niedern Burgleute. Auffallend gross in derselben ist das Camin, welches in gothischem Stil mit Geschmack ausgestattet ist. In der Mitte seines Bogens die Wappen des Philibert de Colombier und seiner Gemahlin, der Claudia de Menthon (s. Taf. 3, Fig. 4). Im zweiten Stockwerk befand sich der geräumige Rittersaal, den auch ein gewaltiges Camin schmückt. Er liegt an der Südseite, ist reich verziert und zeigt eine schöne Profilirung (Taf. 3, Fig. 1). Jetzt steht er verlassen und leer. Der oberste Theil des Donjons trägt vorwiegend einen militärischen Charakter. Da weist Alles, wie auch in den den Bergfried umgebenden vier Eckthürmen, auf das Bedürfniss der Vertheidigung des Schlosses hin. Von den Thürmen, die mit einem Kranz von Machicoulis und Zinnen bewehrt sind und durch starke Mauern mit bedeckten Wallgängen miteinander in Verbindung standen (vgl. den Langschnitt Taf. 1), findet der Leser die Grundrisse auf Taf. 4, Fig. 3—6.

Ueber die ziemlich complicirte Baugeschichte des Schlosses sei Folgendes bemerkt. Der Stil des Ganzen weist entschieden auf einen welschen Architekten des benachbarten Frankreich hin, der die Bauten der östlichen Lombardei studirt hat. Wir werden in Vüfflens wiederholt an Vicenza und Verona erinnert. Die chronologische Reihenfolge, in welcher die verschiedenen Theile entstanden, denkt sich Burckhardt folgendermaassen. Der ursprünglich älteste Theil ist das jetzt bewohnte Schloss, welches trotz der durchgreifenden Veränderungen im 15. und 18. Jahrhundert noch deutlich die Spuren des dreizehnten zeigt. Der westliche Complex, das sog. alte Schloss dagegen, mag in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts fallen. Ob an seiner Stelle sich einst ein älterer Bau befand, ist heute nicht mehr nachzuweisen.

Zur selben Zeit wie die Abhandlung Burckhardts erschien auch von Prof. Ferdinand Vetter ein Aufsatz über Vüfflens (vgl. Berner Taschenbuch von 1882, Jahrg. 31, S. 194—200). In seiner Begeisterung für die stolze Veste und ihre herrliche Lage stimmt der Verfasser durchaus mit unserem Baseler Gelehrten überein. Er legt dem Leser die alte Ritterburg recht nahe und fordert ihn auf, ihm auf seiner Wanderung dahin zu folgen. Sollte auch meine Besprechung bei dem Einen oder Andern das Interesse für »die Perle des Waadtlandes«, wie Burckhardt das Schloss nennt, geweckt haben, so ist ihr Zweck erfüllt.

Zürich, den 2. October 1882. *Carl Brun.*

Das deutsche Haus in seiner historischen Entwickelung von **Rudolf Henning.** (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker. XLVII. Heft). Strassburg, Karl J. Trübner. 1882.

Wenn diese Untersuchungen auch zunächst die culturgeschichtliche Seite des Themas ins Auge fassen, sind sie doch zugleich von eminent kunstgeschichtlicher und praktischer Bedeutung. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, dass ein Hauptschaden der neueren Entwickelung der Architektur sich aus der Gewöhnung erklären lässt, weniger für den Gebrauch als für das Auge zu bauen, die Pläne nicht von innen nach aussen, sondern umgekehrt

zu construiren, auf die Fassade ein ungebührliches Gewicht zu legen und ihr die Disposition der Räume zu accommodiren. Es ist so bezeichnend, dass in den Streitigkeiten der Architekten verschiedener Stilrichtungen viel mehr von der äusseren Erscheinung als von der Raumbildung die Rede zu sein pflegt. Damit stimmen die Klagen aller Grossstädter überein, dass in den Wohnungen durchaus nicht auf die Bedürfnisse des Wohnenden Rücksicht genommen werde. Und was für das Wohnhaus, das gilt ja auch für jedes monumentale Gebäude. Denkende Architekten täuschen sich auch nicht darüber, dass die Stilfrage nur durch die Wohnungsfrage gelöst werden könne. Solchen ist die Lectüre des hier angezeigten Buches dringendst zu empfehlen. Die Gestaltung des Bauernhauses, welches sich zur Halle, zur Burg, zum Palast ausgewachsen hat, lehrt uns wieder auf naturgemässe Verhältnisse zurückzugehen. Volkscharakter, Bodenbeschaffenheit, Klima haben innerhalb der engsten Grenzen eine grosse Mannichfaltigkeit der Raumvertheilung und damit charakteristische Stilformen geschaffen, und dieselben Bedingungen müssen auch heutzutage wieder höhere Beachtung finden. Uebrigens ist, wie oben bemerkt, die Arbeit Hennings nicht allein unter dem Gesichtspunkte der Nutzanwendung anziehend und lehrreich, in derselben ist ein Schatz fein- und scharfsinniger Beobachtungen aufgehäuft, die bei dem Studium der Geschichte der Baukunst vielfach zur Verwerthung kommen können. *B.*

Malerei.

Herman Riegel, Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. Band 1: Abhandlungen und Forschungen, XII u. 344 S. Band 2: Die niederländischen Schulen im herzoglichen Museum zu Braunschweig; mit 300 Künstlerbezeichnungen in Holzschnitt, XII u. 493 S. Berlin, Weidmann. 1882.

Der Schwerpunkt des vorliegenden Werkes liegt im zweiten Bande, dem wir uns desshalb zunächst zuwenden wollen. Derselbe enthält Vorarbeiten zu einem wissenschaftlichen Kataloge der Gemälde des Braunschweiger Museums, der hoffentlich nicht lange mehr auf sich warten lassen wird. Ist doch das letzte Verzeichniss von Blasius aus dem Jahre 1868 vom gewöhnlichen Schlage der Kataloge kleinerer deutscher Sammlungen, d. h. es begnügt sich mit unzuverlässiger Angabe der Meister, unkritischen Lebensdaten, kürzester Inhaltsangabe der Bilder, Maass- und ungenauer Materialbestimmung, und flüchtiger Erwähnung etwaiger Bezeichungen.

Von dem, was meines Erachtens ein Katalog bieten muss, enthält die R.'sche Arbeit schon das meiste; es fehlt nur die Angabe der Maasse und des Materials der Bilder, sowie genügend ausführliche Beschreibungen, an deren Stelle ganz kurze Titelangaben stehen. Sämmtliche Bezeichnungen der Bilder sind in leidlich treuen Facsimiles wiedergegeben. Ein Hauptgewicht legt der Verf. auf die Zusammenstellung der Quellen für die Lebensnachrichten über die Meister und auf die Nachweisung der sonstigen Litteratur, von der ältesten bis zur neuesten. Bei sich widersprechenden biographischen Angaben wird ihre Glaubhaftigkeit eingehend untersucht, wobei namentlich Pilkingtons aus der

Luft gegriffene Daten oft an den Pranger gestellt werden. Ist der litterarische Theil der Arbeit nicht ohne Verdienst, so lässt eine andere Seite derselben, die der Verf. mit Recht für eine der allerwichtigsten bei einem Kataloge erklärt, nämlich die Meisterbestimmung, ein weit weniger günstiges Urtheil zu.

Bevor ich hier auf das Einzelne eingehe, seien mir einige allgemeine Bemerkungen gestattet.

Es wird manchen nicht nach dem Sinne sein, dass R. vor Herausgabe des endgültigen Katalogs ein Buch wie das vorliegende erscheinen lässt. Sie werden sagen, es sei ganz in der Ordnung, dass ein Galeriedirector sich umfassende Collectaneen über die in seiner Sammlung vorkommenden Meister und Bilder anlege, überflüssig jedoch, diese Notizen in ihrem ganzen Umfang und in wenig verarbeiteter Form drucken zu lassen. Wenn ich nun diesem Vorwurf auch einige Berechtigung zugestehen muss, zumal auch die jedem nahe liegende Hilfslitteratur immer wieder angeführt wird, so scheint es mir doch bei der Spärlichkeit desjenigen, was bisher für die kunstgeschichtliche Bearbeitung der Gemäldegalerien officiell gethan worden, nicht angemessen, Versuche allzu streng zu beurtheilen, die auf bessere Wege einlenken. Den Hauptnutzen einer Vorarbeit wie die R.'sche sehe ich darin, dass die Specialisten dadurch in den Stand gesetzt werden, die Ansichten und die Litteraturkenntniss des zukünftigen Katalogschreibers zu prüfen und, wo es nöthig erscheint, durch öffentliche oder private Kritik zu berichtigen oder zu ergänzen. Allerdings fragt es sich, ob der Verfasser mit dem beschränkten Leserkreise, den ich seinem Buche anweisen möchte, zufrieden sein wird; ich hielte es aber für einen Irrthum, wenn er meinen sollte, dasselbe könne auch den Anfängern im Fachstudium der Kunstgeschichte oder dem kunstliebenden Publicum zu empfehlen sein: vermag ich doch nicht zu finden, dass R.s Kenntniss der niederländischen Schulen von der Mitte des 16. Jahrhunderts an das nöthige Maass von Vertrauenswürdigkeit besitzt; stehen doch manchen richtigen von ihm ausgesprochenen neuen Ansichten über die künstlerische Eigenart einzelner Meister und über die Urheber unbeglaubigter Bilder mindestens ebensoviele stark anzuzweifelnde oder schroff abzuweisende Behauptungen gegenüber, und es ist natürlich nicht Sache des Schülers, das Gift von der Arzenei zu unterscheiden. Allerdings weiss ich sehr wohl, dass man gerade bei der Bilderforschung leicht zur Ungerechtigkeit gegen die Leistungen Gleichstrebender verleitet wird: neue Funde derselben erkennt man nothgedrungen an, erklärt sie aber für herzlich unbedeutend, während man kleine Schnitzer und Unterlassungssünden auf Gebieten, wo einem zufällig eine grössere Genauigkeit oder Fülle der Anschauung zu Gebote steht, als Capitalverbrechen brandmarkt; auf Seite 3 hebt der Verf. auch ganz richtig hervor, dass seine Arbeit in Betreff von »Unzulänglichkeiten und Irrungen« bei seltenen Meistern mit Einsicht beurtheilt werden müsse, »da jene im Gegenstande selbst unvermeidlich liegen und nicht eine Folge von Unfleiss und Oberflächlichkeit sind«. Dieser billigen Anforderung bin ich auch beim Studium des Buches gewissenhaft nachgekommen, zu meinem Bedauern aber enthob mich dies nicht, das oben ausgesprochene Urtheil zu fällen.

Bei der Betrachtung der Bilderbestimmungen R.s will ich mit denen anfangen, die mir richtig dünken [1]). Dazu gehören natürlich zunächst die auf Bezeichnungen beruhenden: bei den Nummern *154, 666, 677* und *878* haben sich nämlich von den alten Katalogen und Inventaren übersehene Signaturen gefunden, während jene den betreffenden Bildern mehr oder weniger verfehlte andere Benennungen gegeben hatten. Solche gar nicht seltene Fälle (besonders häufig war das in Schleissheim vorgekommen) sind übrigens wenig dazu geeignet, den übermässig conservativen Sinn gerechtfertigt erscheinen zu lassen, welchen R. oft für die Taufen der alten Inventare bekundet, und der zuweilen zu einem wahren Sacrificium intellectus ausartet (anderseits kommt es auch oft genug vor, dass R. ganz unnöthigerweise die alten Namen ändert). Bei *208, 436, 557, 567, 675—676, 683, 705, 877* und *881* sind die Signaturen erst jetzt richtig gelesen oder gedeutet worden. Die Aengstlichkeit bei der Bestimmung von 705 als G. du Bois jedoch war überflüssig, denn es finden sich ausser dem einzigen anderen R. bekannten Bilde mit Bezeichnung in Berlin [2]) noch genug andere so signirte, z. B. in Wien (Czernin), Mannheim, Aschaffenburg (135) und Lützschena. *877:* zu Hulsdonck führt R. nur eine Stelle aus Naglers Monogrammisten an, die sich schwerlich auf den Antwerpener Meister bezieht, der schon von Rooses kurz berührt worden war (zwei Artikel über ihn im Journal d. b.-a. 1878, 178, und 1879, 2). Branden gibt weitere Lebensdaten.

Von unbezeichneten Bildern halte ich folgende für richtig, oder wenigstens für besser als bisher bestimmt: *100, 117* (»Lucas v. Leiden« allerdings möglich, jedoch die Originalität nicht ganz zweifellos) *119* (Bode's Vermuthung: Jan de Bray scheint mir sehr annehmbar), *145, 147, 155* (insofern als es für eine Copie nach Rembrandt erklärt wird; die Beziehung zu Eeckhout ist jedoch nicht überzeugend), *157, 158* (freilich nicht von Mieris; es scheint eine Copie nach Rembrandt oder einem frühen Dou), *237* (jedenfalls vlämisch; von den durch R. vorgeschlagenen beiden

[1]) Meine Benennungen beruhen auf einem einwöchentlichen Besuche Braunschweigs von 1878 und kürzeren von 1876, 1877 und 1880. Leider hatte ich keine Gelegenheit, das Buch Riegels in der Galerie selbst zu prüfen, doch habe ich mit Herrn Director Bode, der ein gründlicher Kenner der Sammlungen seiner Heimat ist und häufige Gelegenheit hat, sie zu sehen, meine Bestimmungen besprochen, und es war mir eine grosse Genugthuung, zu erfahren, dass wir nur in wenigen, meist unwesentlichen Punkten von einander abweichen. In einigen Fällen, wo meine Notizen lückenhaft waren, oder wo ich mich gern seiner Ansicht fügte, habe ich ihm allein das Wort gelassen; in wenigen anderen bin ich hingegen bei meiner abweichenden geblieben, jedoch unter Anführung von Bode's Ansicht. Auch habe ich zuweilen, in zweifelhaften Fällen, mir freundlichst zur Verfügung gestellte Mittheilungen der Herren Directoren Eisenmann und Schlie benutzt, unter Nennung ihres Namens.

[2]) Bei Ortsangaben der Bilder bezieht sich der einfache Städtename auf die betreffende öffentliche Galerie oder bei kleinen Orten auch auf allbekannte Privatsammlungen. Mit der jedesmaligen umständlichen Benennung der Sammlungen wollte ich nämlich keinen Raum verschwenden, was leider noch immer geschieht.

Namen ist »Jan Massys« jedoch sehr verfehlt), *416* (von Francken selbst), *428, 429—430* (bei der Zusammenstellung der bedeutenderen Bilder des Meisters dieser beiden Nummern ist unter anderen die umfangreiche »P. Breughel d. a.« genannte Kreuztragung in Stuttgart ausgelassen, die dem grossen Braunschweiger Bilde überlegen sein dürfte), *473, 516, 517* (jedoch schwerlich von Eeckhout ausgeführt), *527—528, 562, 565* (Näheres siehe unten), *571* (R.s Zweifeln an der Urheberschaft A. v. Ostade's gegenüber hat W. Schmidt in der Zeitschr. f. bild. Kunst kürzlich das Nöthige gesagt), *602* (den zweiten Buchstaben der Bezeichnung las ich übrigens als *h*, was zur Benennung des Augsburger Bildes stimmen würde), *629, 644* (jedoch dem Momper nur verwandt), *650, 658, 668* (aber nicht von Breughel selbst; Savery?), *684* (die schon von W. Schmidt gemachte Bestimmung dieses Bildes als S. Vrancx ist bei der Häufigkeit seiner Werke so einleuchtend, dass es sehr überflüssig war, drei Seiten mit der Untersuchung darüber zu füllen: das Stück vertritt einfach, im Gegensatze zu 647, die spätere Zeit des Meisters, an welche sein Schüler Snayers anknüpft), *687* (zwar kein Original, aber alte Nachahmung), *829* (jedenfalls in der Art der Steenwyck), *858, 884* (ich möchte das Braunschweiger Exemplar gegen R.'s Bevorzugung des Wieners in Schutz nehmen; ersteres scheint mir an Gluth der Farben das bei weitem vorzüglichere).

Ueber das Zigeunerlager Nr. 565 möchte ich mir einen kleinen Excurs erlauben. R. spricht es mit Recht dem Venne ab, welchen Namen es allerdings schon seit 1776 führte (auf einem Stiche vom Anfange des 18. Jahrhunderts wurde als Meister »Stambotzy« genannt, wohl aus Bamboccio verderbt). Ob R. freilich berufen war, über die Beziehung des Bildes zu Venne zu urtheilen, ist fraglich; denn er kennt, nach eigener Angabe, nur dessen vorwiegend landschaftliche frühe Werke in Berlin und Amsterdam und gesteht, dass er über die spätere Entwicklung des Künstlers ganz im Unklaren sei. Meines Wissens ist es nun gar kein Geheimniss, dass die Grisaillen desselben aus späterer Zeit, meist Bauern- und Bettlerscenen darstellend, häufig genug vorkommen; Balkema sagt sogar: »Venne a fait une quantité prodigieuse de tableaux« (vgl. auch D. Franken, A. v. de Venne, 1878, von R. übersehen). Zwei davon, die eine mit dem Namen und 1637 bezeichnet, sind seit einigen Jahren in Haag; ein ebenfalls bezeichnetes Bild vom folgenden Jahre, Prinz Heinrich mit Gefolge, in Rotterdam. Auch biblische Scenen grau in grau finden sich in deutschen öffentlichen Sammlungen: Mannheim (126, »Rembrandt«), Mainz, Dessau (Amalienstift). Zu den allerdings seltenen farbigen Bildern der späteren Zeit Venne's gehören die von R. angeführten beiden genrehaften Allegorien in Gotha und die von ihm unerklärlicherweise ausgelassene Scheunenscene 904 in Braunschweig. Was nun das dortige Zigeunerlager betrifft, so glaube auch ich, dass es sich mit keiner Stilperiode Venne's zusammenreimen lässt, dass aber eine ziemliche Anzahl von Bildern sich als einem namenlosen Meister angehörig ergibt, von denen noch mehrere andere den Namen Venne tragen. Zu meiner Aufstellung kam ich in Wien, wo am meisten von diesem Anonymus vorhanden ist: in der Galerie Liechtenstein Nr. 844 Drei Musikanten (Katalog: »Venne«?;

früher »Jan van Lin« genannt), 989—990 Charakterkopf eines Bauern und einer Bäuerin (»B. Cuyp«, früher »Jan van Lin«); Galerie Harrach 160 Drei Bauern in Schenke (»Ryckaert«); Belvedere VII 13 Zwei Musikanten (»Vinne«). Ferner in Pommersfelden 348 Zigeunerlager (»Unbekannt«); Gotha 126—127 je ein musicirender Bauer (»Tilborch«; man kann sich hier durch Vergleichung dieser Bilder mit den angeführten echten Allegorien Venne's überzeugen, dass die Bestimmung mehrerer Bilder dieser Gruppe als Venne verfehlt ist); Lille 553 Emporblickender Greisenkopf (»Venne«); Mainz 126 Schreibender Philosoph (»Teniers«); Berlin, Herr Berthold Zacharias, Zigeunerlager (hiess beim früheren Besitzer »Ryckaert«; auf der Rückseite die eingebrannte Hand, der Stempel der Antwerpener Gilde); Antwerpen, Museum Plantin-Moretus: Cornelis Kilian, Corrector in der Plantin'schen Druckerei, bei der Arbeit; Theodor Poelman, Tuchmacher und Gelehrter, in seiner Werkstatt nebst drei Gehilfen. Auf der Rückseite des ersteren Bildes ist eine alte Inschrift, die als Todesjahr des Dargestellten 1607 angibt, auch heisst es darin: »Van de Venne Pinxit«. D. Franken, der in seinem Buche über Venne S. 61—62 beide Tafeln ausführlich bespricht, bezweifelt ihre Echtheit nicht und hält sie nur für besonders frühe Werke. Auf das Vorkommen stilgleicher Gemälde ist er nicht aufmerksam geworden; freilich kennt er die meisten der von mir angeführten nicht aus Autopsie. Die zuletzt genannten drei Bilder in oder aus Antwerpen sind besonders interessant für die Frage über den Ort der Thätigkeit des anonymen Meisters. Am natürlichsten ist es doch, dass sie von einem Einheimischen herrühren, und ich glaube auch in der Kunstweise der ganzen Bildergruppe Beziehungen zu David Ryckaert III. zu erkennen: so in den grossen Köpfen, den kurzen Körperproportionen, den etwas lahmen Bewegungen (die in grossem Gegensatze zu der sehr lebendigen Zeichnung Venne's stehen) und den bis ins kleinste ausgearbeiteten Runzeln der Greisenköpfe. Gegen Ryckaert ist der Anonymus jedoch entschieden alterthümlicher. Es scheint mir der Untersuchung werth, ob derselbe etwa einer der beiden älteren David Ryckaert ist, von denen Rooses und Branden einige mir unbekannte Werke in Antwerpen anführen. Allerdings würde manches im Stile, wie der einheitliche bräunliche Ton und die Vorliebe für schlagende Beleuchtungseffecte für einen Holländer sprechen; allein mehrere dieser Niederländer waren leider so rücksichtslos, sich aus der gar strengen Unterscheidung zwischen vlämischer und holländischer Malerei, worin sich neuere Kunsthistoriker (z. B. Riegel) gefallen, sehr wenig zu machen. Unser Anonymus, den ich bis auf weiteres Pseudo-Venne nennen möchte, ist zwar kein sehr hervorragender, aber ein immerhin der Beachtung werther Meister, der, sobald man einmal auf ihn aufmerksam geworden, leicht zu erkennen ist.

Gehen wir jetzt zu der beträchtlichen Anzahl von Bildern über, deren von R. beibehaltene oder geänderte Benennung ich für falsch erklären muss.

Nr. *103* kann ich nur für eine Schulcopie halten; Bode erklärt das Exemplar in Prag für das einzige Original unter den vielen Wiederholungen. *110* ist wie das Gegenstück 108 von Jordaens. *111* kein Original. *129* ist zwar nicht ganz so gut wie das Exemplar in Haag, aber doch gut genug, um

auch als Original gelten zu können; ebenso ist die Bezeichnung unverdächtig. *134* hielt ich für eine Schulcopie nach Rembrandt; Bode sieht hier jedoch ein echtes, wenn auch verdorbenes Original desselben. Bei *139—140* und *521—522* verwirft R. ungerechtfertigterweise die alte Benennung Jacob Backer, an deren Stelle er Adriaen B. setzt; denn auf dem Bildniss in Berlin, welches ein aus J A B zusammengesetztes Monogramm trägt, das dem auf 139 in Braunschweig ähnelt, findet sich das Datum 1643, welches nicht auf den erst 1636 geborenen Adriaen gehen kann, vielmehr sich auf den viel älteren Jacob beziehen muss, der also trotz R. ein A im Vornamen gehabt hat. Näher kann ich hier auf die schwierige Unterscheidung zwischen beiden nicht eingehen. *146* und *148* sind unecht. *151* ebenfalls. *153* Jacob Jordaens. *156* Art Dietrichs. Bei *159* ist W. Schmidts Ansicht: »Bramer« wenigstens ansprechender als die alte: »Schalcken«. Auch bei *160* halte ich Schmidts »A. Moor« für sehr möglich, und wenn R. sich darauf beruft, dass es durchaus nicht zu 118, allerdings einem der besten und bezeichnendsten Moor stimme, so halte ich dem entgegen, dass dieser Künstler zu den wandelbarsten gehört. R.s Hinweis auf A. Key überzeugt nicht; von demselben sind übrigens zwei durchaus zu den Antwerpener Flügelbildern stimmende mit Heiligen und Stiftern im Berliner Museum, seit Waagen richtig benannt. *334* stark zweifelhaft. *355* ist nach Bode von einem Monogrammisten I S (das S im I) aus Rembrandts Nachfolge; so bezeichnete Bilder in Kopenhagen, Stockholm und Petersburg (Privatbesitz). Auch den »Jan Sustermans« genannten Kopf einer alten Frau im Wiener Belvedere I 50 schreibt Bode ihm zu (siehe zu Nr. 859 im Schweriner Katalog). Die alte Benennung »M. de Vos« für *419* ist so übel nicht: es scheint mir weder holländisch, noch so früh wie R. es setzt. *426* alte Copie nach einem Bilde J. Brueghels im Belvedere. Bei *451* wundert sich R. gar nicht darüber, dass es ganz in der Art Jan Brueghels gehalten ist, während der sogenannte Höllenbrueghel doch ein Nachtreter seines Vaters, des Bauernbrueghel, ist. Ist die Bezeichnung nun wirklich echt, so wird das Bild von einem anderen P. Brueghel herrühren. Das dem A. Janssens zugeschriebene *454* ist von Crayer; denn im Genter Museum findet sich eine gleichwerthige genaue Wiederholung unter dem Namen dieses Künstlers, auch kann man sich dort leicht von der Richtigkeit der Bestimmung überzeugen; es stammt aus einer dortigen Kirche. In Lille ist eine Schulcopie (»attribué à Crayer«) und auch in Löwen soll eine Wiederholung sein. Die Verwechslung der beiden Meister ist allerdings bei ihrem etwas akademischen Charakter verzeihlich, und ich gestehe, dass mir dieselbe vor Kenntniss des Genter Exemplars nicht aufgefallen war. Bei *471* war der alte Name »Jordaens« richtiger als der dem kritiklosen Dresdener Katalog Hübners nachgesprochene »Schut«; auch Rooses' Autorität gilt hier nicht, denn derselbe lässt das zweite dortige Bild ebenfalls als »Schut« durchgehen, obgleich jeder Anfänger dasselbe schon von weitem als Francken erkennen wird. Das Braunschweiger Venusfest ist zwar etwas besser als das Dresdener, aber ebenfalls nicht gut genug für ein Original. Einer der Fälle, wo R. besser gethan hätte, die Bestimmung des letzten Katalogs bestehen zu lassen, findet sich bei

478: das Bild ist allerdings nur eine Copie nach dem Münchener Original, das jedoch richtig als Th. Rombouts bestimmt ist, nicht dem Honthorst angehört. R. scheint mit den Sittenbildern des ersteren, z. B. in Antwerpen (358), Gent, Prag, Münster (186) und Madrid wenig vertraut zu sein, ebensowenig aber mit seinen Historienbildern; sonst würde er schwerlich geleugnet haben, dass das beglaubigte späte Antwerpener Bild 296 mit dem Braunschweiger stimme. Beide sind aus derselben Stilperiode, welcher unter anderen die hl. Familie Nr. 498 in Antwerpen, die Verlobung Katharina's von 1634 in der dortigen Jakobskirche, der bezeichnete hl. Sebastian in Karlsruhe und eine hl. Familie (»Balen«) im Würzburger Schlosse angehören; die Farben sind hier viel heller und freundlicher (vgl. auch Rooses 343 unten) als bei den Bildern der Frühzeit, deren schweres Colorit Waagen der dunkeln Manier Guercino's vergleicht. Ueberhaupt ist R. bei Honthorst wenig glücklich: nur *502* kann ich allenfalls als echt gelten lassen: *500—501* sind vielmehr in der Art Schalckens. *519* halte ich mit Bode für echt. *521—522* (siehe zu 139). *548—549* heissen P. Molyn d. j.; ich bekenne, dass ich von den Erzeugnissen dieses nüchternen Nachahmers eines Salvator Rosa und Gaspard Dughet nur die der Galerie Liechtenstein einiger Blicke gewürdigt, doch bin ich sehr überzeugt (wie auch Bode), dass die beiden Bilder von dem beträchtlich älteren und besseren C. de Wael herrühren (auf diesen Künstler komme ich demnächst ausführlich zurück). Die Bezeichnung von *558* ist ganz deutlich als P. Bout zu lesen und ähnelt durchaus den anderen von ihm, z. B. auf Bildern in Karlsruhe, Frankfurt und Rotterdam; ebenso stimmt die Kunstweise derselben mit dem Braunschweiger Stücke, obgleich R. decretirt, letzteres sei holländisch (über Jan van der Bent siehe zu Nr. 797). Bei dem früher J. M. Molenaer genannten *572* liest R. das vom alten Kataloge richtig als 1630 angegebene Datum ausdrücklich als 1670 und verliert kein Wort darüber, dass Stil wie Costüme sehr bestimmt für eine um vierzig Jahre frühere Entstehung sprechen. Denn dieses, wie auch das verwandte Berliner Bild, von dessen jetzt unleserlichem, durch Waagen und Bode als 1631 angegebenem Datum R. behauptet, dass die richtige Lesung 1671 gewesen sein müsse, zeigen unverkennbar einen starken Einfluss des F. Hals, was um 1670 ein auffallender Anachronismus wäre. Schlie hat im Schweriner Kataloge S. 399 ausgeführt, dass erwähnte beide Bilder als frühe Werke des bekannten J. M. Molenaer anzusehen seien, womit jetzt auch Bode übereinstimme (derselbe hatte früher einen älteren, gleichnamigen Meister dafür aufgestellt), und ich war ebenfalls zu dieser Ansicht gekommen. Ich kenne z. B. ein vollkommen deutlich MOLENAER FESET ANNO 1637 bezeichnetes Bild dieser Art in Amsterdam, Familie van Loon. Bode gibt in seinem soeben erscheinenden Buche zur holländischen Malerei auf S. 199—205 eine auf neuem Beweismaterial beruhende Darlegung unserer Auffassung dieser Frage. Dabei wird der von R. für 572 und *573* aufgestellte Name Rolenaer auch abgethan; letzteres Bild ist übrigens ganz in der gewöhnlichen Weise Molenaers. Dass R. bis jetzt wenig Beruf gezeigt hat, über denselben mitzureden, geht beiläufig schon daraus hervor, dass er der Wachtstube Nr. *574* die alte auf diesen Meister

lautende Benennung lässt, während jeder nur einigermassen in den häufiger vorkommenden holländischen Malern Orientirte der schon von Bode ausgesprochenen Ansicht (R. scheint nichts davon zu wissen) zustimmen muss, dass das Bild der Spätzeit des A. Palamedes angehöre. *577* von einem Nachahmer Wouwermans. *581* ist nur ein Werkstattbild, vielleicht von A. Teniers; ganz ähnliche bez. Affenbilder desselben z. B. in Wien, Galerie Harrach. Es ist seine fahle, schmutzige Manier, denn er ist nicht immer so bunt wie bei den Mannheimer Stücken. Bei *586* konnte ich mich nie von der Richtigkeit des Namens Laar überzeugen. Denn meines Wissens hat er nie so sehr in der Weise des einheimischen holländischen Genre gemalt wie es hier der Fall ist. Ich dachte an Molyn; Bode jedoch hält an »Laar« fest und ist auch geneigt, die Echtheit der Bezeichnung, die ich nicht gesehen, gelten zu lassen. *592*, das von R. ausgelassen wird, hat Bode schon richtig als Codde bestimmt, und zwei Wiederholungen davon nachgewiesen. *600* ist keinenfalls von Steen; um 1660 entstanden. Bei *623* ist »W. v. Mieris« ein starker Fehlgriff: es ist für diesen faden Nachahmer seines Vaters viel zu gut und zu alterthümlich. Ich hielt es für der früheren Zeit des Dou nahe stehend; Bode hat es dem seltenen und sehr wandelbaren Jan Olis zugeschrieben. *626:* das Bild würde nicht gegen »C. Dusart« sprechen, aber deutlich steht doch, wie auch R. angibt, A. Dusart darauf. *645* hatte ich nicht bezweifelt; Bode und Schlie halten es jedoch für Govaerts, und es soll das Gegenstück zu dessen dortigem Bilde sein. *651* ist nur eine Schulcopie; freilich ist mir auch unter den Wiederholungen bis jetzt keine vorgekommen, die als Original gelten könnte. Bei *653* war die frühere Benennung »Vinck-boons« wenigstens möglich; die noch ältere »J. Brueghel«, die R. wiederherstellt, ist jedenfalls falsch. Bei dem S. 68—70 gemachten, wenig glücklichen Versuche, die Stilentwicklung des Vinck-boons zu bestimmen (verfehlt schon desshalb, weil R. den starken Einfluss des alten Brueghel auf ihn ganz übersehen hat) bitte ich übrigens, das Münchener Maskenfest und die Berliner Kirmess zu streichen; ersteres heisst jetzt richtig Alsloot und letztere ist von S. Vrancx, was auch schon ohne Kenntniss des früher übersehenen Monogramms (auf einem Fasse links) leicht zu merken war. *654* hatte ich echt und zu dem gewiss authentischen 652 ziemlich stimmend gefunden; Bode ist jedoch für »Momper«, obgleich es etwas abweichend im Lichteffect sei. *659* Bout und Boudewyns. *661—662* unecht. Bei *695—696* finde ich R.'s Zweifel ungerechtfertigt. *707* haben ausser mir Bode, Eisenmann und Schlie unabhängig von einander als Looten bestimmt; es ist also einige Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass wir das Richtige gefunden haben. *726* halten Bode und Eisenmann für Vlieger; ich hatte mich damit begnügt, hier dessen Art zu erkennen (ebenso Schlie). R. entschliesst sich, den tollen Einfall des Katalogs »A. de Vois« respectvoll beizubehalten. *734* Swanevelt? *739* von einem Nachahmer Claude's, aber schwerlich von Swanevelt. *744* scheint mir eher von Asselyn, ebenso wie das bez. Dresdener Bild. *745* hielt ich für echt. *758—759* sind so echt wie die übrigen Glauber, ebenso die Bezeichnungen. Bei *760* gründet sich die sonder-

bare Benennung »Begeyn« vielleicht auf die Staffage, die allerdings etwas von ihm, noch mehr aber von Soolmaker hat. Bode's frühere Vermuthung, die Landschaft sei von Jan van Meer van Haarlem, überzeugte mich nicht. *765* ist von F. Moucheron, auch Gegenstück zu dessen hiesigem Bilde Nr. 747. *797* lässt R. auf S. 389 als J. G. v. Bemmel gelten, es ist jedoch von Jan van der Bent, nach der vollkommen deutlichen, aus J V Bent bestehenden Bezeichnung (die drei ersten Buchstaben zusammengezogen). Ganz ebenso bezeichnete Bilder sind in Driburg, Rotterdam und Lille (Nr. 23—24), alle unter dem richtigen Namen. Obgleich nun R. die Sammlungen dieser drei Orte »kennt«, behauptet er, es sei ihm nie ein bezeichnetes Werk des Meisters vorgekommen: ein drastischer Beleg für die Gründlichkeit, womit er die Galerien zu studiren pflegt. Unbezeichnete, aber richtig benannte Bilder sind noch in Lille (25), Hannover (Sammlung Hausmann) und Gotha. Dass die Staffage von *825* von Pynas herrühre, was R. bestreitet, schien mir ganz glaublich, namentlich wegen der Aehnlichkeit mit seiner bezeichneten Auferweckung des Lazarus von 1609 in Aschaffenburg (Nr. 256). *831* ist alterthümlicher als Delen, um 1600. Bei *867* hätte R. gut gethan, die Benennung Fyt unverändert zu lassen; die Umtaufe in Jan Weenix ist ein recht unglücklicher Missgriff. In der Bezeichnung von *875* findet sich über dem ersten D ein deutlicher Punkt (was auch Schlie gesehen, und worin Bode uns Recht gibt), das Bild ist also von J. Dz de Heem. Allerdings ist es für ihn ziemlich breit behandelt und gehört seiner früheren Zeit an. *876* wird demselben abgesprochen, weil das darauf stehende »J. D. Heem« nicht auf ihn gehen könne, sondern sich auf einen von seinen Söhnen Jan II. oder Jacob beziehen müsse. Nun findet sich aber eine Anzahl vor der Geburt dieser beiden Söhne datirter Bilder mit Bezeichnungen, welche ebenfalls kein zweites, Davidsz bedeutendes D enthalten, trotzdem also vom Vater sein müssen. (In von R. besuchten öffentlichen Galerien sind solche Gemälde z. B. in Gotha, Berlin (zwei), Dresden, Frankfurt, München, Wien (Belvedere, Czernin, Liechtenstein) und Amsterdam; das ersterwähnte ist von 1628, die übrigen fallen zwischen 1640 und 1653. Schon Bode hatte in seiner Besprechung von Hübners Dresdener Katalog (Zahns Jahrbücher 6, 204, von Mitte 1873) diesen Punkt richtiggestellt, aber R. scheint, nach mehreren Aeusserungen zu urtheilen, jenen wichtigen Beitrag zur Bilderkritik gar nicht zu kennen. Ebenso ist ihm unbekannt geblieben, dass W. Schmidt an drei Stellen über die Frage in gleichem Sinne wie Bode gehandelt hatte: zuerst, noch etwas vor demselben, in der Kunstchronik 8, 260, dann im Repert. 1, 88 und in der Allg. D. Biogr., Band 11. *886* ist echt, *887* dagegen halte ich für vlämisch, dem A. v. Utrecht verwandt; auch *888* ist zweifelhaft.

Da eine Besprechung der Benennungen des Katalogs bei den wenigen altdeutschen Bildern der Galerie mit einigen Worten abzumachen ist, so will ich eine solche hier geben, obgleich R. dieselben nicht behandelt. *1—2* und *16—17* sind von Amberger, nicht Aldegrever, worin Bode mir vollkommen beistimmt. Woltmann hat in Meyers Künstlerlexikon Nr. 17 zwar den Aldegrever gelassen, aber seine Artikel über diesen wie über Amberger lassen in Bezug auf Bilderkritik viel zu wünschen übrig.

(Woltmanns Verdienste um die Altdeutschen sonst in allen Ehren!) *5—6* Meister des Todes Mariä; wesshalb mögen diese tüchtigen Bilder der Galerie so lange entzogen bleiben? *12—13* hat schon R richtig Bruyn genannt (von Wessely, Zeitschr. f. Museologie 1882, 66 in »Aldegrever« verschlimmbessert). Bei *344* wird die vom Katalog abgewiesene alte Bestimmung: Raphon gerechtfertigt durch die wenigen bekannten Arbeiten desselben in Hannover und Halberstadt. Das monogrammirte Bild *346* wird von Hans Brosamer sein, der in seinen Kirchenbildern ein Nachahmer Kranachs war. *347* rührt von Peter Claeissens her, dem in Brügge viel vorkommenden Archaisten. *350* ist ein frühes Bild Kranachs d. a. Das kürzlich von Wessely, l. cit. 67 etwas bezweifelte *351* ist ein sehr charakteristischer Kranach d. j. und wird auch von Schuchardt, dem einzigen, der denselben gekannt hat, besonders hervorgehoben. *352* späte Copie nach Kranach d. a.

Der erste Band des Riegel'chen Buches enthält zunächst drei Abhandlungen allgemeineren Inhaltes: Der geschichtliche Gang der niederländischen Malerei im 16. Jahrhundert; Zur Natur und Geschichte der holländischen Kunst, und Zur Geschichte der Schutter- und Regentenstücke. In der ersten bemüht sich R., ein unparteiisches Urtheil über die italisirende Richtung der niederländischen Malerei im 16. Jahrhundert zu gewinnen, und die Ergebnisse seiner Untersuchung sind, wenigstens für die Zeit nach der Mitte des Jahrhunderts, im wesentlichen anzuerkennen. Man meint aber seinen Augen nicht trauen zu dürfen, wenn man liest, mit welch vertrauensseliger Naivität die Benennungen der Kataloge von Antwerpen und Brüssel zur Grundlage des Urtheils über die Meister zu Anfang des Jahrhunderts verwendet werden, ein Umstand, der selbstverständlich zur Folge hat, dass die Ansichten des Verf. in diesem Punkte nicht den geringsten Anspruch auf wissenschaftlichen Werth machen können [3]). Beim zweiten und dritten Aufsatze ist ebenfalls die redliche Mühe anzuerkennen, welche auf die gerechte Abwägung der Vorzüge und der Schwächen des holländischen Realismus verwandt ist: da die Herzensneigung des Verf. aber der idealen, formenschönen Richtung angehört, so haben die ganz andersartigen Vorzüge der holländischen Malerei in ihm keinen unparteiischen Richter gefunden. Die fünf letzten Aufsätze betreffen Rubens und enthalten theils Untersuchungen über einzelne streitige Punkte, theils Allgemeines über Leben, Werke und Kunstcharakter. Diese Partien gehören verhältnissmässig zum Besten in beiden Bänden, namentlich die Erörterungen über den Geburtsort (möge man endlich einmal aufhören, mit der Discussion solch gleichgültiger Fragen Papier zu verderben!),

[3]) Auch bei Gelegenheit von Bles, II, 44—47, unternimmt er einen verwegenen Streifzug aufs Gebiet der vlämischen Malerei dieser Zeit, wobei die Specialforscher schwerlich ernst bleiben werden. Es genügt, darauf hinzuweisen, dass die schon von Waagen mit grossem Rechte bezweifelte Johannespredigt der Wiener Akademie als echt gilt, während das Altärchen mit Anbetung der Könige, 208 bis 210 in Antwerpen, eines der evidentesten und ansprechendsten Bilder aus Bles' Frühzeit, auf S. 153 als charakteristisches Beispiel für L. v. Leiden und die holländische Malerei dieser Zeit angeführt wird (selbst der Katalog bemerkt ja schon, dass die dortige Benennung bezweifelt werde).

über das Verhältniss der Vie zur Vita und der älteren Grabschrift zur jüngeren. Die Datirung und Kritik der Werke enthält natürlich wieder manche Irrthümer, zu deren Besprechung es jedoch an Raum fehlt. *L. Scheibler.*

Charles Ephrussi. Albert Dürer et ses Dessins. A. Quantin, Imprimeur-Editeur. Paris 1882.

Mit Ausnahme von Raphael hat wohl keiner der grossen Meister so eifrig den Stift und die Feder geführt wie Dürer. Die ihn umgebende Natur und seine eigene Phantasie boten ihm eine Fülle des Stoffs, die er bald in Form von flüchtigen Entwürfen oder tagebuchartigen Aufzeichnungen, bald als zufällige Beobachtungen oder detaillirte Naturstudien für bestimmte Compositionen festhielt. Die überwiegende Mehrzahl dieser Blätter bezeichnete er mit seinem Monogramm und womöglich auch mit der Jahreszahl ihres Entstehens, dadurch den Werth bekundend, welchen er auf diese Studien, mögen dieselben vollendet oder nur leicht hingeworfen gewesen sein, legte.

Wir können alle Stadien der Vorbereitung seiner Gemälde verfolgen, von der flüchtigen Skizze bis zu den mit unglaublicher Sorgfalt ausgeführten Vorstudien. Einzelne seiner Compositionen sind uns nur noch in dem Stadium des Entwurfs erhalten, andere sind darüber hinaus überhaupt nicht gediehen oder von anderer Hand ausgeführt worden. Der Schaffensquell sprudelte so unerschöpflich in Dürer, dass Pinsel, Stichel und Holzschneidemesser nicht immer ausreichten, um die Fülle seiner Ideen in feste Form zu bannen; viele Compositionen hat er gleich endgültig als Zeichnungen ausgeführt, z. B. die Grüne Passion, das Altärchen mit Simson und der Auferstehung Christi, die Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians.

Seine Thätigkeit als Zeichner ist somit ein integrirender Bestandtheil seines gesammten Wirkens und bietet Stoff genug für eine monographische Behandlung. Hierbei treten Besonderheiten der Technik: je nach der Zeit, bisweilen je nach dem Gegenstande wechselnde Bevorzugung bald des einen, bald des andern Materials stärker in den Vordergrund. Dahin gehört z. B. die Verwendung des Silberstifts in den Jahren um 1500, diejenige der Kohle bei Bildnissen, der Wasserfarben bei Landschaften, der weissgehöhten Pinselzeichnung in Tusche auf farbig grundirtem Papier bei den Vorstudien für Gemälde u. s. w.

Seit Jahren hat Ephrussi mit unwandelbarem Eifer sein Studium dieser Thätigkeit Dürer's als Zeichner zugewendet. Die anfänglich in der Gazette des Beaux-Arts veröffentlichten Resultate seiner Bemühungen liegen nun zu einem stattlichen Bande vereinigt vor. Mit glücklichstem Erfolge hat der Verfasser die zahlreichen weithin verstreuten Zeichnungen Dürer's aufgesucht, zusammengestellt, gesichtet und geordnet. Wie manches neue Blatt kommt da zum Vorschein, wie manches alt bekannte wird da erst ins rechte Licht gestellt. Durch sein Bestreben, alle Zeichnungen Dürer's in möglichst chronologischer Folge innerhalb des Textes an einander zu reihen, hat Ephrussi freilich wie wir glauben, sich selbst die Arbeit unnöthigerweise erschwert. Denn die minder belangreichen Blätter hätten in Form eines Verzeichnisses oder in Form von

Anmerkungen beigefügt werden können, wodurch der Text entlastet worden wäre. Auf die Frage, was denn solchergestalt in die zweite Linie zu verweisen gewesen wäre, würden wir antworten: dasjenige, was uns nichts Neues über den Künstler lehrt, somit nur für den Sammler und Kunstfreund, nicht aber für den Biographen von Belang ist.

Doch rechten wir hierüber nicht weiter mit dem Verfasser. Sein Buch bietet genug der bedeutsamen Resultate, um uns für solche Unbequemlichkeiten vollauf zu entschädigen. Seit dem Erscheinen von Thausing's umfassender Biographie, deren bevorstehende zweite Auflage uns viel Neues erwarten lässt, ist die Forschung eifrig bemüht gewesen, einzelne auf Dürer bezügliche Punkte aufzuhellen; namentlich der Kunde seiner Zeichnungen ist reichlich neues Material zugeflossen, nicht zum geringen Theil dank Ephrussi's eigenen Bemühungen. So sehen wir z. B. eine Anzahl Bildnisse mit Namen belegt, die wohl geeignet sind, unser Interesse an denselben zu steigern: der Cardinal Erzbischof von Salzburg Matthäus Lang, der Portugiese Damianus a Goes, beide in der Albertina; Lucas van Leyden in Lille, Bernard van Orley (Gemälde in Dresden) treten uns in der charakteristichen Form entgegen, wie sich dieselbe in Dürer's Auge spiegelte. Dass Ephrussi in der schönen Silberstiftzeichnung der Bremer Kunsthalle (Abb. zu p. 34) Dürer's Frau erkannt hat, rechnen wir nicht zu seinen geringsten Verdiensten: ist dieses Bildniss doch das individuellste, das wir von ihr besitzen.

Eine Reihe wichtiger, aber nicht leicht erreichbarer Blätter wird in vortrefflichen Reproductionen vorgeführt: das Christkind nach Lorenzo di Credi, von 1495, bei Baron Schickler in Paris; der Kopf eines Jünglings, von 1503, in der Wiener Kunstakademie; die phantastische Zeichnung in Rennes u. a. Der Anhang bringt (p. 368) ein Verzeichniss der zahlreichen Studienblätter im Sammelbande der Dresdener Bibliothek. — Die Besprechung des Entwurfs zum Jüngsten Gericht im Britischen Museum (p. 248) liefert einen interessanten Beitrag zur Biographie des Künstlers. — In ganz neuem Licht erscheint der vielfach misskannte Umrissstich der Kreuzigung, Pass. 109, durch die Gruppirung der in den Jahren 1521—1523 für denselben gefertigten Vorstudien (p. 318).

Mit Eifer bekämpft Ephrussi die Ansicht, dass Dürer bereits auf seiner Wanderschaft im Jahre 1494 italienischen Boden betreten habe. Wir dagegen wollen suchen, hier noch einiges zur Bekräftigung derselben anzuführen.

Ephrussi versetzt die schöne Federzeichnung des Britischen Museums, welche Apollo und Diana darstellt (Abb. p. 75) und offenbar einem Stich, der nicht zur Ausführung gelangte, zur Vorlage dienen sollte, in die Zeit um 1504, weil er zwischen diesem Apollo und dem Adam des Kupferstichs von 1504 die grösste Uebereinstimmung findet: beide, meint er, differirten nur in der Bewegung der Hände von einander. Dem sei nun wie ihm wolle; die Londoner Zeichnung müssen wir, gleich Wickhoff und Thode, in das Jahr 1494 verlegen und zwar aus einem ganz äusserlichen Motiv. In ihrem Gesammtaussehen, in dem Reichthum der Modellirung, der Feinheit der Federführung, ja der Farbe der Tinte zeigt sie eine durchaus mit dem Hamburger Orpheus

von 1494 übereinstimmende Behandlungsweise. Offenbar geht auch sie auf ein italienisches Vorbild — dessen Nachweis freilich bisher noch nicht gelungen ist — zurück. Die flaue Formengebung, welche für Jacopo dei Barbari charakteristisch ist, können wir in ihr nicht erkennen; eher möchten wir wegen der schlanken straffen Formen an Mantegna denken. Hier bereits haben wir jene etwas schematischen Verhältnisse eines übermässig langgestreckten und doch festgefügten Körpers vor uns, welche Dürer sein Leben lang festhielt und auf Grund deren er seine Proportionslehre aufbaute. Das lässt uns an jene Stelle in den Papieren des Britischen Museums denken, wo es heisst, dass »ein Mann, Jacobus genannt, von Venedig geboren« ihm (Dürer) Unterweisung in der menschlichen Proportion ertheilte, da er »noch jung« war. Wir glauben daher in dieser Zeichnung eine Bestätigung dafür zu sehen, dass Dürer's Proportionsstudien über das anderwärts nachgewiesene Jahr 1500 zurück bis in seinen von uns vertretenen italienischen Aufenthalt von 1494 reichten.

Auch die beiden in der Albertina und in Florenz bewahrten Studienblätter mit italienischen Reminiscenzen, welche Ephrussi (p. 120) der Zeit von 1505—1507 zuweist, müssen wir dem Jahre 1494 zu revindiciren suchen. Wir finden nämlich auf dem Florentiner Blatt, welches oben einen Ritter zu Pferde, unten einen auf einen Schild sich stützenden Mann, ein liegendes Kind, einen beturbanten Greisenkopf enthält, Motive derselben Meister verwendet, welche nachweislich gerade in den Jahren 1494—1495 auf ihn einwirkten: Mantegna und Lorenzo di Credi. Letzterem gehört das liegende Christkind an; die auf einen Schild sich stützende männliche Gestalt dagegen (der Kopf derselben ist nicht ausgeführt) ist in ihrer Haltung durchaus jenem Jüngling nachgebildet, welcher sich links auf Mantegna's Kupferstich des Bacchanals mit der Kufe, Bartsch 19, befindet. Dort stützt sich derselbe mit der Rechten auf ein Füllhorn, greift mit der Linken nach einem Kranz empor, welchen ihm ein auf dem Rücken eines Bacchanten sitzendes Weib reicht. Dürer's hiermit übereinstimmende Figur ist, wie aus der freien Behandlung der Umrisse und der Muskulatur hervorgeht, aus der Erinnerung gezeichnet, in Folge dessen auch das Standbein von der Schwerpunktlinie zu weit entfernt ist. Ephrussi freilich versetzt dieses Blatt und dasjenige mit dem Raub der Europa wegen der »Kraft, Freiheit und Meisterschaft ihrer Mache« in die spätere Zeit; wir dagegen glauben, dass die Hand, welche im Jahre 1494 die Copien nach den andern grossen Kupferstichen Mantegna's fertigte, sehr wohl gleichzeitig diese Studien gezeichnet haben kann. Den Apoll des Britischen Museums wollen wir hier übrigens ebensowenig mit herein ziehen, wie etwa den Adam des Kupferstichs: da wir die behauptete Uebereinstimmung des Bewegungsmotivs in diesen drei Figuren nicht zu erkennen vermögen. Aus naheliegenden Gründen hat Wickhoff (in den Mitth. des Inst. f. östr. Gesch.-Forschung 1880) angenommen, dass auch der Ritter zu Pferde nach einem italienischen Meister copirt sei; dadurch würde Ephrussi's fernerer Einwand, dass Dürer vor 1505 kein »schönes natürliches Pferd« gemacht habe, belanglos.

Während Thausing, wie uns scheint, zu viele der Landschaftszeichnungen

in den Anfang der 90er Jahre versetzt, werden bei E. wiederum die Jahre 1505 bis 1507 mit solchen überbürdet. Die verschiedenen in diesen Blättern vertretenen Behandlungsweisen deuten doch darauf hin, dass sie ganz verschiedenen Zeiten angehören. In Bezug auf die Ansichten aus der Nürnberger Gegend wird solches auch zugegeben; die auf dem Wege nach Italien gefertigten ist man dagegen überhaupt zu sehr geneigt, auf einen verhältnissmässig kurzen Zeitraum zusammenzudrängen. Wir können weder mit Thausing übereinstimmen, welcher die malerisch frei und mit durchaus moderner Empfindung behandelte Gesammtansicht von Trient, in der Bremer Kunsthalle, in gleich früher Zeit entstehen lässt, wie jene von ängstlicher Treue erfüllte Ansicht der Mauern dieser Stadt, im Besitz von Mr. Malcolm; noch schliessen wir uns Ephrussi an, wenn er (p. 17) die beiden durchaus wie letzteres Blatt behandelten Ansichten eines Stadtplatzes, in der Albertina, zeitlich von demselben trennt: die beiden letztgenannten, deren Vorbild er in Nürnberg sucht, wohl in die 90er Jahre versetzt, die Trientiner dagegen erst um 1505—1507. Immer mehr wird es fühlbar, dass es noch an einer grundlegenden, die Verschiedenartigkeit der Technik in Betracht ziehenden Voruntersuchung fehlt, mit deren Hülfe sich die vielen von Dürer hinterlassenen Landschaften datiren liessen.

An die Reise, welche Dürer im Jahre 1515 nach Südwestdeutschland gemacht haben soll, können wir nicht wohl glauben. Ephrussi hat auf diese seine Entdeckung eine Menge Scharfsinns gewendet, den wir für leider verloren halten, weil uns scheint, dass er der ersten Grundlage entbehre. Denn die Berliner Zeichnung der schwäbischen Schlösser (Abb. p. 231), die wichtigste der ganzen Reihe, trägt für uns weder in der Strichführung, noch in der Art ihrer Bezeichnung irgend ein Merkmal an sich, welches den Schluss auf Dürer nahelegt. Eine Vergleichung mit Hans Baldung's Carlsruher Skizzenbuch wird die sehr glaubliche Annahme, Baldung sei der Verfertiger dieser Blätter, zu erhärten haben. Derselben Hand gehört wohl auch die von 1516 datirte Landschaft in der Ambrosiana an, deren Jahreszahl wir somit nicht, gleich Ephrussi, für apokryph zu erklären nöthig hätten.

Einzelne Blätter geben zu folgenden Bemerkungen Anlass.

Die beiden Frauen in Frankfurt (Abb. p. 49) werden von Wickhoff (im XVII. Band der Zeitschr. f. bild. K.) dem Hans Baldung zugeschrieben; sie lassen sich dagegen bis aufs Jahr genau in Dürer's Werk einreihen. Ein Vergleich mit der Wiener Studie von 1495 zu der Babylonierin der Apokalypse zeigt, dass wir in dem rechts befindlichen ungeschlachten und dabei auffallend ausgeputzten Weibe eine Genossin dieser Babylonierin vor uns haben; dass dieselbe von der links stehenden ehrsamen Bürgersfrau, deren Modell wir auf der Zeichnung des Frauenbades von 1496 in Bremen wieder zu erkennen glauben, mit verächtlichen Blicken gemessen wird, erscheint somit erklärlich.

Der Versuch, den schönen Baumgartner'schen Altar der Münchener Pinakothek, welcher sich bereits aus stilistischen Gründen als ein unverkennbares Werk der ersten Jahre des XVI. Jahrh. erweist, mit Hülfe der schönen von 1503 datirten Zeichnung eines Jünglingskopfes in der Wiener Kunst-

akademie (Abb. zu p. 94) dadurch näher zu bestimmen, dass letztere als das Bildniss eines der beiden, damals doch bereits gegen 40 Jahre alten Brüder Baumgartner betrachtet wird, erscheint als ein etwas gewaltsamer und wenig befriedigender.

Die Aufschrift über dem Bildniss des dicken Mannes im Turban, von 1508, im Britischen Museum (Sloane Collection Nr. 27; Ephrussi p. 158, Anm.) habe ich abweichend von Ephrussi gelesen: hye conrat verkell altag. — Auf der Kreuzabnahme in Bremen (p. 172) ist das Datum 1512 statt 1513 zu lesen; desgleichen auf dem Brustbild eines Mannes in reichem Barett, im Britischen Museum (Sloane 44; Ephrussi p. 180) 1516 statt 1515.

Merkwürdig ist, dass Dürer im Jahre 1514 mehrfach italienische Reminiscenzen wieder auftauchen lässt. Auf einer Federzeichnung des Berliner Cabinets, die einen Narren, einen Bauern und anderes durchaus nicht Zusammengehörendes zeigt (Ephrussi p. 187), kehrt in der Gestalt eines Jünglings, der einen Pfeil empor hält, dasselbe Mantegneske Motiv wieder, welches wir bereits auf dem Florentiner Skizzenblatt constatirten. Die Figuren dreier Türken (bei Mr. Malcolm), die er einst nach Gentile Bellini's von 1496 datirter Procession der Kreuzreliquie gezeichnet, colorirt er nun, und zwar im Wesentlichen treu, aus dem Gedächtniss und übergeht sie mit der Feder (s. Janitsch im Jahrb. d. k. pr. K.-S. 1883). In durchaus gleicher Weise behandelt er in demselben Jahr jene Halbfigur einer buckligen Frau in fürstlicher Tracht, in Bremen (Abb. p. 206), welche augenscheinlich dem Gemälde eines Italieners des 15. Jahrhunderts entnommen ist. Aus diesem fremdartigen Charakter mag es zu erklären sein, dass Wickhoff das Blatt dem Meister abspricht und die Bezeichnungen für gefälscht erklärt.

Bereits Thausing (p. 431) betonte die Zusammengehörigkeit einer nicht unbeträchtlichen Reihe sehr sorgfältig ausgeführter, sämmtlich im Jahre 1521 entstandener gehöhter Zeichnungen, welche Ephrussi theils auf Seite 296, theils auf Seite 312 unten erwähnt. Die Gegenstände derselben: Gesicht und Hände eines Greises, ein aufgeschlagenes Buch, ein Todtenschädel u. a. lassen von vornherein auf die Darstellung einer Versuchung des. hl. Antonius schliessen; und wirklich befindet sich unter den Zeichnungen dieses Jahres ein vielversprechender Entwurf zu einer Composition dieses Inhalts in der Albertina. Rechts steht die Versucherin, ein Weib von classisch edeln Formen; links kniet der um seine Seelenruhe besorgte, augenscheinlich von keinem zu starken Selbstvertrauen erfüllte Heilige. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir in den vorerwähnten Zeichnungen Vorstudien zu diesem geplanten Gemälde erblicken.

Ephrussi (p. 324) hat in dem weiblichen Kopf von 1522 des Britischen Museums (Sloane 49), welchen er für denjenigen einer beliebigen Nürnbergerin hält, Dürer's Frau nicht erkannt; doch geht letzteres klar aus der Beischrift von Dürer's Hand hervor: . . . Albrecht Dürer nach | (sein)er hawsfrawen conterfett. Die schöne grosse Zeichnung ist arg verrieben, aber immerhin eines der charakteristischsten Bildnisse dieser Frau, die hier wie gewöhnlich niederblickend dargestellt ist, voll überlegener kaltblütiger Ruhe. Gegenüber dem unsympathischen Eindruck, den sämmtliche den verschiedensten Alters-

stufen angehörende Bildnisse von Dürer's Agnes hervorrufen, vermögen alle »Rettungen« derselben nur schwer aufzukommen.

Das Brustbild eines Mannes, von 1527, im Britischen Museum (Sloane 51) hält Ephrussi (p. 328, Anm. 1) für dasjenige eines beliebigen Engländers; doch haben wir offenbar hier den prächtigen Kopf Varnbühler's vor uns, freilich in durchaus anderer Stellung als der Holzschnitt, zu welchem ja die Vorzeichnung von 1522 in der Albertina sich befindet, denselben zeigt.

Von Zeichnungen, die wir vermissen, wollen wir nur die paar folgenden anführen, weil uns deren Bedeutung eine eingreifende zu sein scheint.

Die Darstellung Christi im Tempel, Federzeichnung, in einzelnen Theilen getuscht, in Folio, im Britischen Museum (Sloane 94). Es ist eine der Disposition der Figuren nach nur wenig, aber in glücklicher Weise modificirte Copie nach jener Composition Schongauer's, die uns in der bekannten, jedoch schwerlich von Letzterem selbst ausgeführten Zeichnung der Albertina erhalten ist. Verändert ist die Stellung des Mannes mit der Kerze im Vordergrund; hinter der Maria stehen nur zwei Frauen, jedoch kein Mann. Die Formengebung ist zum Vortheil des Ganzen durchaus aus der Schongauer'schen Magerkeit in liebliche Dürer'sche Fülle frei übersetzt. Dass dieses Blatt aus Dürer's Wanderzeit stamme, scheint eine alte, etwas verwischte Beischrift zu bezeugen: Albrecht Durer hatt dis stück | gemacht jn seinen ledigen wanderjorn. Die Vorlage hierfür mag er in Colmar, bei Schongauer's Brüdern, noch vorgefunden, aus ihr vielleicht sogar die erste Idee zu seinem Marienleben, welches ähnliche Raumbenutzung zeigt, geschöpft haben. Jedenfalls ist diese Zeichnung von äusserster Wichtigkeit als die einzige nach jenem von Dürer so hoch verehrtem Meister gefertigte.

Die Thaten des Herakles, zwölf kleine Runde von 95 mm Durchmesser, in der Bremer Kunsthalle; gehöhte Pinselzeichnungen in Tusche, auf grün präparirtem Papier. Obwohl diese Blätter, mit Ausnahme von zweien, sämmtlich Dürer's Zeichen und die Jahreszahl 1511 tragen, hat ihr ehemaliger Besitzer, der Senator Klugkist, sie als Werke des Lucas van Leyden bezeichnet, und diese Benennung haben sie auch bisher bewahrt, infolgedessen sie Ephrussi wahrscheinlich gar nicht zu Gesicht gekommen sein werden. Sie gehören aber hinsichtlich des Reichthums der Composition und der Feinheit der Ausführung zu den vorzüglichsten Schöpfungen des Meisters, gleich jenen allgemein bekannten Doppelbildern des Simson und der Auferstehung Christi, welche er nur um ein Jahr früher in durchaus derselben Technik fertigte. Ihre Erhaltung ist eine sehr gute. — Das erste Blatt stellt die Geburt des Helden in äusserst realistischer Weise dar; unter der Treppe, die zur Wochenstube emporführt, hockt ein nacktes junges Weib (Juno?), das in Körperbau und Gesichtsschnitt durchaus mit der Eva der gleichzeitigen kleinen Holzschnitt-Passion übereinstimmt. — Darauf folgen die Arbeiten des Herakles, öfters mehrere, jedoch nicht immer die zeitlich Zusammengehörenden, auf einem Blatt vereinigt, in solcher Weise, dass stets nur ein Vorgang das Hauptinteresse in Anspruch nimmt, die andern Episoden aber völlig zurücktreten. Es lassen sich constatiren: der nemäische Löwe; — die lernäische Schlange; —

der erymantische Eber; auf derselben Darstellung Herakles, die Säulen tragend; — die kerynitische Hindin; dabei Nessos der Deianira das Gewand übergebend; — die stymphalischen Vögel, zusammen mit der Tödtung des Kakos; — der kretische Stier und die Befreiung der Hesione (?); — die Pferde des Diomedes und die Erdrückung des Antäos; — Atlas und die Hesperiden; — Kerberos und die Amazonenschlacht (?); — Nessos entführt die Deianira; im Hintergrunde Kyknos; — Tod des Herakles auf dem Scheiterhaufen, rechts sein Grab mit der Aufschrift: Ercul | ses. — Wie man sieht, ist dies der reichste Cyklus von Darstellungen zur Geschichte des Herakles, den wir aus der Renaissancezeit besitzen, daher wohl einer genaueren Untersuchung werth.

In der Aufnahme von Zeichnungen, die nicht mit einem Monogramm versehen sind, hat sich Ephrussi einer wohl zu billigenden Mässigung befleissigt, entsprechend seiner in der Vorrede (p. VII) gemachten Erklärung, dass er nur Zeichnungen d'une incontestable authenticité besprechen wolle. Worin jedoch die Merkmale solch absoluter Echtheit bestehen, lässt sich freilich schwer angeben. Unserer Meinung nach hätten z. B. die folgenden, meist unbezeichneten Blätter, die zum Theil in Abbildungen beigegeben sind, fortbleiben sollen.

Das angebliche Bildniss von Dürer's Vater im Britischen Museum (Abb. zu p. 81), nach Ephrussi »d'une facture plus franche que le portrait peint de Florence, exécuté peut-être de souvenir«. Der Dargestellte ist aber offenbar noch ein junger Mann und die weiche Kohlenzeichnung wohl von Burgkmair.

Die beiden hübschen mit der Feder ausgeführten Entwürfe zur Verzierung der Seitentheile eines spitzgiebeligen Kästchens, ebendaselbst (Abb. p. 46, 47) sind bereits von Wickhoff angezweifelt worden; wir glauben weitergehen und sie für Werke des Hans von Kulmbach, des anmuthvollsten unter Dürer's Zeitgenossen, erklären zu dürfen. Beim ersten Anblick macht sich eine starke Anlehnung an Barbari's Formengebung bemerklich — das nackte junge Weib ist eine genaue Copie nach dessen Stich, Bartsch 12 —; im weiteren weist die Strichführung auf dessen Schüler Kulmbach hin und der Vergleich mit des Letzteren bezeichneter Laurea im Berliner Cabinet bestätigt diese Annahme.

Die Ansicht einer Burg, ehemals bei Gigoux, jetzt bei Beurnonville in Paris (Abb. zu p. 110), ist für Dürer viel zu kleinlich und peinlich in der Behandlungsweise.

Der Engelskopf von 1519, im Britischen Museum, dürfte ein Werk des Hans Baldung sein. — Auch können wir nicht ganz den Zweifel unterdrücken, ob nicht die beiden schön mit dem Silberstift gezeichneten Nacktstudien, im Besitz von Mr. Malcolm (Abb. p. 143), diesem Meister zuzuschreiben seien, obwohl sie über das Schönheitsmass, welches man ihm zuzutrauen gewohnt ist, hinauszuragen scheinen. Die Körperverhältnisse weichen von den Dürer geläufigen wesentlich ab; die Strichführung entbehrt seiner herben Bestimmtheit. In beiden Beziehungen glauben wir Uebereinstimmung mit der Weise Baldung's wahrzunehmen.

Von den drei identischen Grabmalentwürfen (p. 212) in Florenz, Oxford und Berlin kann doch nur einer der echte sein; die grösste Energie und Bestimmtheit zeigt das Florentiner Blatt. — Der Kopf der Frau aus dem »Spaziergang« in Venedig (p. 51 fg.), ist nur eine sklavische Copie nach dem Stich. — Bei der Madonna auf der Rasenbank, von 1501, im Britischen Museum, stammt das Monogramm nicht von Dürer's Hand und erweckt die Jahreszahl gleichfalls starke Bedenken, indem das Ganze sich als eine freie Copie nach einer der gestochenen Madonnen Dürer's erweist.

Dass der zum Schmerzenmann betende Krieger im Dresdener Cabinet, ein Werk der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh., etwa von Virgil Solis, nicht mit aufgenommen worden ist, freut uns aufrichtig.

In äusserst dankenswerther Weise sind dem Werk Verzeichnisse der Zeichnungen beigegeben worden; das eine nach Gegenständen geordnet, das andere nach Orten [1]). Noch wesentlich wäre freilich die Benutzbarkeit des Buches gesteigert worden, wenn diese Register in sich systematisch und nicht bloss nach der zufälligen Reihenfolge des Textes geordnet worden wären.

W. v. Seidlitz.

Schrift, Druck, graphische Künste.

Dutuit, Manuel de l'amateur d'estampes. Paris 1882.

Von diesem splendid hergestellten Werke, dessen ersten Band (der holländischen und flämischen Kunst) wir vor Kurzem an dieser Stelle besprochen haben, ist nun der zweite Band erschienen, der alphabetisch von J. Hackaert bis incl. Rembrandt reicht. Was wir im Allgemeinen über die Anlage des Werkes bereits beim ersten Bande bemerkt haben, gilt auch hier wieder. Um einzelne neue Abdrucksgattungen einzuführen — die oft gar nicht neu sind, sondern in deutschen Werken längst erledigt wurden, wird Bartsch, Weigel, van der Kellen u. s. f. vollständig abgeschrieben, oft, ohne etwas Neues zu Tage zu fördern, so Haeften, Ostade, Lucas von Leyden. Der Verfasser hat, wie er selbst sagt, nur die Sammlungen von London, Amsterdam und Paris bei seinen Arbeiten consultirt und auch auf diese ist er nicht gut zu sprechen, da man, wie er sagt, wegen der Kürze der Zeit, in der man sie besuchen kann, wegen unfreundlichem Wetter und anderen Unzukömmlichkeiten, sich nicht immer vor Fehlern schützen kann. Nun, der Verfasser hat uns einen Blick in die benützte Litteratur gestattet und dieser Einblick erklärt Alles. Ausser Bartsch ist nicht ein deutscher Fachgelehrte citirt; die deutsche Kunstwissenschaft existirt für ihn einfach gar nicht. Bei der Durchsicht ist uns aufgefallen, dass mehrere Künstler, die Bartsch beschreibt, gänzlich fehlen, wie Rob. van der Hoecke, Matham, Meyeringh, J. Molenaer, J. Muller; von ande-

---

[1]) Die in Berlin befindlichen Blätter sind in vorstehender Besprechung nicht weiter berührt worden, weil dieselben demnächst in Facsimile-Reproductionen mit begleitendem Text erscheinen werden und es hier genügt auf diese bevorstehende Publication des Directors des Berliner Cabinets, Dr. F. Lippmann, hinzuweisen.

ren Künstlern werden nur einzelne Blätter genannt (wie auch im ersten Bande), so von R. de Hooghe zwei Blätter, von Ossenbeck ein Blatt, ebenso von Pontius und hier vielleicht nur desshalb, um anführen zu können, dass der Verfasser die Zeichnung zu demselben besitzt. Beim Werke des Livens hätte demselben die Einsicht in den fünften Band des Naumann'schen Archivs und darin die Benützung der Arbeit über diesen Künstler von Link sehr gute Dienste leisten können. Freilich Dutuit — und Naumanns Archiv, welche Distanz zwischen Beiden. Bei le Ducq fehlen die vier Blätter: Maria und die drei Könige. Zum Eulenspiegel von Lucas von Leyden bemerken wir, dass sich das Original im Berliner Museum ebenfalls befindet, wie es auch in der Sammlung v. Mecklenburg vorhanden war. Das Blatt, welches Dutuit bei Laar Nr. 21 »Vue de Rome prise du Colisée« diesem Künstler zuschreibt, gehört ihm nicht an, sondern dem Verschuring. Es befand sich gleichfalls bei Mecklenburg und wurde in dieser Auction vom Berliner Museum erworben. Wenn wir diese einzelnen Bemerkungen uns erlaubten, so geschah es nur, um den Beweis zu liefern, dass Dutuit eine bessere und exactere Arbeit geliefert hätte, wenn ihm auch die Forschungen seiner deutschen Collegen bekannt gewesen wären. *Wessely.*

Kaiserliche Gemäldegalerie der Eremitage in St. Petersburg. Photographien von **Ad. Braun** in Dornach. Text von Dr. **W. Bode.** Photographische Kunstanstalt und Verlagshandlung. Paris, 43, Avenue de l'Opéra und Dornach. Lieferung 1.

Kaum hat Braun die Publication der Prado-Galerie rühmlich abgeschlossen, so sendet er bereits die erste Lieferung einer neuen Unternehmung aus, nicht minder gross geplant und sicher Forschern und Kunstfreunden auf das herzlichste willkommen. Die Eremitage in Petersburg ist die entlegenste aller Galerien und desshalb Kunstforschern und Kunstfreunden meist nur vom Hörensagen bekannt. Eine Publication derselben, die auch nur mässigen Ansprüchen genügt hätte, gab es bisher nicht. Nicht geringe Opfer sind es, welche die Verlagsfirma zu bringen hatte, diesem Mangel abzuhelfen, mögen diese Opfer gebührende Anerkennung finden. Die Reproduction wird — soweit die erste Lieferung schliessen lässt — eine Musterleistung sein. Die photographischen Leistungen der Braun'schen Firma galten stets als unübertrefflich; nun aber hat die Firma sich selbst übertroffen. Es ist Braun gelungen, einem der wichtigsten Uebelstände der photographischen Reproduction abzuhelfen, nämlich der Veränderung der Farbenwerthe vorzubeugen (einige der hellsten und kräftigsten Farben, wie Gelb und Roth, erscheinen ja bekanntlich in der Photographie schwarz; tiefe Farben, z. B. Blau, als weisse Flecken), wodurch die Gesammtwirkung so wesentlich alterirt wurde. Zum ersten Male legt Braun die Resultate eines neuen Verfahrens vor, das nicht etwa auf einer Bearbeitung der Platten durch Retouchen beruht, sondern im Verfahren selbst. Der Werth der Photographie als Lehr- und Genussmittel ist dadurch unendlich gestiegen. Man sehe nur die Reproduction einiger Meisterwerke Rembrandt's, das sog. Selbstportrait des Gerard Dou, die Landschaften von Claude Lorrain und Ruisdael, alles Blätter der ersten Lieferung, an, und

man wird die Erweiterung der Machtsphäre der photographischen Technik ermessen. Das Werk erscheint in Lieferungen von 24—25 Blättern in der Grösse von 40 × 50 und 24 × 30. Jede Lieferung wird von einer Textbeilage begleitet sein, in welcher Wilhelm Bode die wichtigsten Daten der Geschichte der einzelnen Bilder gibt, so dass wir damit einen ausgezeichneten raisonnirenden Katalog der wichtigsten Werke der Eremitage erhalten. Wir werden den Fortschritt des Unternehmens mit Aufmerksamkeit verfolgen. *J.*

Kataloge.

Grossherzogl. Kunsthalle zu Karlsruhe. Katalog der Gemälde-Galerie. Im amtlichen Auftrage verfasst von **Carl Koelitz.** Karlsruhe 1881.
Katalog der Grossherzogl. Gemäldegalerie zu Schwerin. Verfasst von **Director Dr. Schlie.** Schwerin 1882.

Die Katalogmacherei — wenn ich mich dieses etwas vulgulären Ausdruckes bedienen darf — ist aus den mageren Jahren in die fetten Jahre eingetreten. Statt der dürftigen Verzeichnisse, in denen nur der Künstlername und der Gegenstand ganz kurz angegeben waren, zuweilen sogar ohne Mittheilung der Maasse, giebt man uns heute einen, ja gelegentlich selbst mehrere dicke Bände in Gross-Octavformat zur Begleitung durch die Galerien in die Hände. Und zwar suchen die Künstler-Directoren die Gelehrten-Directoren im Umfang der Kataloge womöglich noch zu überbieten. Wenn wir uns mit einem solchen Folianten durch die Sammlungen schleppen, so will es uns Fachleute selbst zuweilen bedünken, als thäten wir jetzt des Guten allzuviel. Nicht nur sind die Bilder mit einer Genauigkeit beschrieben, dass auch die kleinste Figur in ihrer Stellung und Bedeutung angegeben, jedes Stück einer Heerde einzeln aufgezählt wird, ist die Biographie des Künstlers mit der Ausführlichkeit einer Specialgeschichte der betreffenden Malerschule angegeben: auch die Controversen, die sich an das einzelne Bild anknüpfen könnten, und die fraglichen Punkte in der Biographie der Künstler werden mehr oder weniger ausführlich erörtert. Davon werden wir, glaube ich, allmälig wieder abkommen; dieses Bestreben, einen raisonnirenden Katalog mit einem Handkatalog zu vereinigen, ergibt doch mancherlei Unbequemlichkeiten und selbst Unzuträglichkeiten. Für rein wissenschaftliche Zwecke sind die ausführlichen Beschreibungen namentlich der untergeordneten Bilder, sind die trotz aller Breite doch nicht erschöpfenden Künstlerbiographien nur ein störender Ballast; andererseits lassen sich aber die wissenschaftlichen Fragen in jener Katalogform nicht so gut und abschliessend erörtern wie in einem raisonnirenden Katalog. Für einen Handkatalog, welcher in erster Linie dem Publicum als Begleiter durch die Sammlung oder zur raschen Orientirung nach Besichtigung derselben dienen soll, bedarf es aber nicht jener ausführlichen Bilderbeschreibungen, jener Excurse über zweifelhafte Daten bei Künstlerbiographien oder über Aechtheit, Bedeutung etc. der einzelnen Bilder: dafür genügt eine kurze Beschreibung, Angabe der Maasse, des Materials, der Bezeichnungen und Herkunft der Bilder, der Hauptdaten in der Lebenszeit der Künstler und — was bisher fast immer fehlte

— eine knappe Uebersicht über die Entwicklung der Schulen nebst einer Hinweisung auf die Hauptwerke der Sammlung. In dieser Beziehung sind jetzt häufig die Reisehandbücher dem grossen Publicum dienlicher als die Specialkataloge.

Diese allgemeinen Bemerkungen sollen übrigens, als fromme Wünsche für die Zukunft, das Verdienst der beiden Kataloge, deren Erscheinen wir hier zu begrüssen haben, in keiner Weise schmälern. Für den einen derselben, für die Arbeit des Herrn Koelitz, treffen sie überhaupt nicht zu, für den anderen nur in sehr beschränktem Maasse. Für eine Galerie wie die Karlsruher hat Herr Koelitz die Aufgabe richtig erfasst und richtig gelöst. Dem Verzeichniss der Bilder geht eine Uebersicht und Würdigung der Hauptwerke nach den Schulen voraus; die Beschreibung der Bilder ist knapp, klar und in gutem Deutsch (eine allmälig selten werdende Eigenschaft) abgefasst; die kurzen Angaben über Lebenszeit und Lehrer der Künstler gehen auf die neuesten Forschungen zurück; die Bestimmung der Bilder, welche früher sehr viel zu wünschen übrig liess, ist eine durchaus kritische. Wo der Verfasser sich eine eigene Ansicht noch nicht hatte bilden können, hat er sich offenbar von competenter Seite berathen lassen. Auch hat er sich weder durch das Bestreben, grosse Namen für geringe Gemälde zu retten, noch zweifelhafte Schulbilder durchaus auf einen bestimmten Namen zu taufen, verlocken lassen. Für eine spätere Auflage empfiehlt sich eine Bereicherung nach zwei Seiten hin: einmal durch Mittheilung der Künstlerinschriften im Facsimile oder doch wenigstens im vollständigen Tenor; sodann Angabe über die Herkunft der Bilder, soweit sich dieselbe verfolgen lässt. Nach der vorausgeschickten Uebersicht nach Schulen erscheint es mir im Interesse der leichteren Benutzung wünschenswerth, dass die Bilder im Verzeichniss nicht nach Schulen und Zeit, sondern einfach alphabetisch nach dem Namen der Künstler aufgezählt werden. Die Karlsruher Galerie ist nicht so vielseitig und reich, dass diese Anordnung Unzuträglichkeiten mit sich brächte.

Dr. Schlie hat sich in seinem Kataloge der Schweriner Galerie eine weitere Aufgabe gestellt; das beweist schon der Umfang desselben: 760 Seiten Grossoctav bei 1147 Bildern. Dass eine solche Zahl von Gemälden heute in dem kürzlich eröffneten Neubau vorhanden ist, in welchem die Galerien von Schwerin, Ludwigslust und Neustadt vereinigt wurden, und dass ein Neubau dafür errichtet wurde, geht wesentlich mit auf Dr. Schlie's Anregung zurück, wie auch die geschmackvolle Aufstellung der Bilder sein Werk ist. Zu der Eröffnung der neuen Galerie hat er gleichzeitig ein kurzes Verzeichniss für das grosse Publicum sowie den uns hier vorliegenden grossen Katalog ausgegeben. Dieser wird allen Anforderungen gerecht, die in neuerer Zeit an einen wissenschaftlichen Galeriekatalog gestellt worden sind: ausführliche Beschreibung der Bilder, Geschichte der Galerie wie der einzelnen Bilder, Angabe der Maasse, des Materials, worauf die Bilder gemalt sind, bis in die einzelnen Holzarten, Wiedergabe der Künstlerinschriften in treuem Facsimile, die Biographie der einzelnen Künstler in allen ihnen wichtigeren Daten, endlich eingehende kritische Bemerkungen über die Originalität der Bilder, ihr Verhältniss zu verwandten Gemälden, Schlüsse, welche sich aus ihnen auf die Kunstweise eines Malers, auf seine Lebenszeit

u. s. f. ergeben — alle diese Anforderungen erfüllt der Katalog mit einer Gründlichkeit und Genauigkeit, wie bisher nur sehr wenige Kataloge in ähnlicher Weise. Dadurch gewinnt derselbe eine Bedeutung weit über das Interesse der Schweriner Sammlung hinaus: für die holländische Schule des siebenzehnten Jahrhunderts ist derselbe, bei der Vollständigkeit der holländischen Maler in der Galerie, zum Nachschlagen brauchbarer und zuverlässiger als irgend eines der Handbücher oder Lexica.

Für die Geschichte der späteren niederländischen und deutschen Malerei hat der Katalog das seltene Verdienst, eine Anzahl Künstler, die uns bisher nur dem Namen nach bekannt waren, auch in ihrer künstlerischen Thätigkeit nachgewiesen zu haben, nicht nur durch Auffindung oder richtige Lesart der Bezeichnungen auf den Bildern der Galerie, sondern zum Theil auch durch den Nachweis von Gemälden derselben Meister in andern Sammlungen. Auf demselben Wege hat der Verfasser auch verschiedene Maler in die Kunstgeschichte eingeführt, für deren Biographie wir bisher noch keinen Anhalt haben. Ich nenne die Maler H. Berck, J. Breuningk, A. de Haen, B. Heemskerck, Nellius, den Fischmaler N. Puter, die beiden L. Smout, Christiaan Striep, einen Stilllebenmaler, der sich an Farbenreiz dem W. Kalf nähert u. s. f.

Von besonderem Werth für die Kunstgeschichte ist auch der Umstand, dass der Verfasser für die Biographien einer Reihe von Künstlern durch die Mittheilungen befreundeter Forscher in Holland und Belgien Daten beizubringen im Stande war, welche bisher noch nicht veröffentlicht waren.

Auf den ersten Blick in den Katalog wird man wohl die Wiedergabe sämmtlicher Künstlerbezeichnungen auf den Bildern im Facsimile, wodurch sich für Maler wie Findorff, Oudry u. a. Dutzende fast ganz übereinstimmender Bezeichnungen ergeben, für einen überflüssigen Luxus erklären. Allein ich stimme dem Verfasser darin ganz bei, dass er sich dieser kostspieligen Mühe unterzogen hat: nur wer selbst einmal eine grosse Anzahl solcher Bezeichnungen ein und desselben Künstlers copirt und unter sich verglichen hat, weiss, welche Bedeutung — abgesehen von den Schlüssen auf die Aechtheit der Bilder — selbst kleine Abweichungen auf die Datirung des Bildes und damit für das Verständniss der künstlerischen Entwicklung eines Meisters haben können. Ich erinnere nur an die Bezeichnungen eines Rembrandt, A. van Ostade, Philips Wouwerman, Jacob van Ruisdael u. s. w., welche sämmtlich in der verschiedenen Epochen dieser Künstler mehr oder weniger verschiedene Formen aufweisen.

Auf die Bestimmung der einzelnen Bilder brauche ich nicht weiter einzugehen, da der Verfasser auch meine Ansicht über dieselbe eingeholt und sie in loyalster Weise auch da mitgetheilt hat, wo er ausnahmsweise selbst anderer Ansicht war. *W. Bode.*

Katalog der Herzogl. Gemäldegalerie zu Gotha. Von **H. J. Schneider.**

Nach der Aufstellung der Galerie in den Räumen des neuen Museumsgebäudes im Jahre 1879 hat dieselbe auch einen neuen Katalog erhalten. Der Verfasser, von welchem auch der frühere Katalog abgefasst war, hat in der

Beschreibung der Bilder wie in den Angaben über die Künstler nichts geändert und hätte daher dem bescheidenen Hefte von kaum mehr als vier Bogen passender die Bezeichnung »Verzeichniss« gegeben. Einzelne anderweitige Aenderungen werden dagegen mit Freuden als Verbesserungen begrüsst werden. Zunächst haben die Bilder jetzt laufende Nummern erhalten, während früher jede Abtheilung besonders numerirt war. Sodann sind die Bezeichnungen und Daten auf den Bildern angegeben. Endlich ist dem völlig kritiklosen Zustande in der Künstlerbezeichnung wenigstens zum Theil abgeholfen worden, indem sich der Verfasser gelegentliche Notizen in der neueren Litteratur über einzelne Bilder der Galerie zu Nutze gemacht hat. Das sind in der That Vorzüge gegenüber dem alten Verzeichniss, welches allerdings kaum den allerbescheidensten Ansprüchen genügte. Wenn wir aber diese neue Auflage mit den Katalogen vergleichen, die in neuerer Zeit verschiedene, selbst kleinere deutschen Galerien erhalten haben, so können wir dem Verfasser nicht verhehlen, dass er einen wirklich kritischen Katalog der Gothaer Galerie mit einer genügenden Beschreibung der Bilder, mit systematischer Anordnung nach Schulen und Meistern (oder nach dem Alphabet), mit richtigen Daten über die Lebenszeit sämmtlicher Künstler, mit Angabe der Künstlerinschriften im Facsimile und vor Allem mit kritischer Bestimmung der Gemälde — uns schuldig geblieben ist. *W. Bode.*

Notizen.

(Zur Biographie von Angelika Kaufmann's Vater.) Im Taufbuch von Herrenalb (Württembergischen Oberamts Neuenbürg) steht S. 29 folgender Eintrag:

»Joseph Kaufmann, Kunst-Mahler, von Schwarzenberg aus dem Bregenzer Wald gebürtig hielte sich einige Jahr auf dem sogenanten Steinhäussle auf der Kullen-Mühl auf, mit seiner ehl: Haussfrau, Maria Sibilla, gebohrner Lohrin. Zeit ihres Aufenthalts daselbst erzeugten sie folgendes Kind

Joseph nat: d. 10.
Martii 1734.

Comparentes. Joseph Schlee, Hintersass im Frauen Albischen, Anna Sibilla, Johann Martin Schulers, Chirurgi in Herrenalb t. t. filia coelebs und Magdalina, Daniel Romosers, Klosters-Sägers allhier t: t: fil: coel:«

Barack.

Bibliographische Notizen.

Bertolotti hat einen in den Atti e Memorie delle Deputazioni di storia patria dell' Emilia publicirten Aufsatz Don Giulio Clovio in Separatabdruck erscheinen lassen. Das oberflächliche Werk des Kukuljevic Sakcinski über den grossen Miniator erhält dadurch eine ganz wesentliche Bereicherung. Den Schwerpunkt der Arbeit Bertolotti's bilden die beigegebenen Documente: 1) das Testament des Giulio Clovio; 2) das Inventar der dem Clovio gehörenden Handzeichnungen und Miniaturen (Mehreres nach und von Michelangelo); 3) Inventar der hinterlassenen Einrichtungsstücke, Bilder, Bücher etc. des Clovio; 4) das Testament des Massarelli, Schülers del Clovio.

Von Müntz notire ich einige kleine Aufsätze, welche mir in Separatabdrücken vorliegen — zunächst der ursprünglich in der Gazette des Beaux-Arts erschienene Aufsatz Une Rivalité d'Artistes au XVI[e] siècle — welcher das gesammte Material über den Kampf, der zwischen Raphael und Michelangelo, mehr aber noch zwischen deren Schüler und Anhänger geführt wurde, zusammenstellt und mit feinsinniger Kritik beleuchtet. Der Revue Archéologique entnommen ist die dankenswerthe Studie, welche Müntz über das Capitolinische Museum und die anderen römischen Sammlungen gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts bietet. Kunsthistorikern und classischen Archäologen wird diese fleissige Arbeit gleich sehr willkommen sein. Von besonderer Bedeutung für die Geschichte der Kunstindustrie ist das von E. Müntz und Maurice Faucon herausgegebene Inventar der Kostbarkeiten, welche 1358 durch Papst Innocenz VI. zu Avignon verkauft wurden. Man brauchte das Geld zum Kriege gegen die Banden des Grafen von Landau, welche die Romagna verwüsteten.

E. Reyer bietet eine kurze Studie über die Hartbronze der alten Völker (Separatabdruck aus dem Journal für praktische Chemie, Jahrg. 1882), in welcher er die technischen und chemischen Gründe angibt, warum einige Culturvölker der Bronzecultur anhingen, obwohl sie das Eisen kannten. Sie vermochten eben Bronze herzustellen, welche sich an Härte, mässiger Elasticität, Reinheit von oxydirbaren Beimengungen mit dem Stahl messen konnte. Für die Geschichte der alten Kunst — und namentlich der Kunst der sogenannten prähistorischen Zeit — ist diese Studie von hervorragender Wichtigkeit.

Seit 17. Juni 1882 erscheint in London unter der Direction eines Herrn Le Roy de Sainte-Croix eine Wochenschrift »Revue Artistique«, die die moderne Kunst zunächst berücksichtigen will und, wie mir scheint, die Interessen jener, welche Kunstwerke zweifelhafter Firma an den Mann bringen wollen. Dieser Verdacht wurde namentlich erregt durch den Artikel eines Herrn Luigi Cavigioli, der von der Sammlung des Dr. Beggi in Florenz zu berichten weiss, dass sie nicht minder als drei zweifellose Lionardo's, fünf Tizian's, drei Correggio's, dann Gemälde von Giorgione, Raphael, Michelangelo, Hobbema (drei!), Rubens, Rembrandt etc. — besitze. Glücklicher Entdecker und noch glücklicherer Besitzer.

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Adamy. Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage. (Ruggero, La Cultura, 1. Dec.)
Baes, Edgar. La peinture flamande sous le régime des confréries de Saint-Luc. (Wauters, Athenaeum Belge, 23.)
Bahrfeldt. Die Brandenburgischen Städtemünzen. (Deut. Litter.-Ztg., 49.)
Baisch, O. Joh. Christian Reinhart und seine Kreise. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 2.) — (Janitschek, Deut. Litter.-Ztg., 45.)
Banchi, Luciano. L'arte della seta in Siena. (Donati, Arch. stor. ital., X, 6.)
Birt. Das antike Buchwesen in seinem Verhältniss zur Litteratur. (Rohde, Götting. Gel.-Anzeig., 49.)
Blümner, Hugo. Griechische Privatalterthümer. (Allg. Ztg., B. 334.)
Bode, W. Die kaiserliche Eremitage zu St. Petersburg, photographirt von A. Braun. (Lübke, Allg. Ztg., B. 358.)
Bonnaffé, Ed. Les amateurs de l'ancienne France. Le surintendant Foucquet. (Le Livre, octob.) — (Litterar. Centralbl., 51.)
Bosc. Dictionnaire de l'Art et de la Curiosité. (Journ. des B.-Arts, 21.) — (Litterar. Centralbl., 49.)
Bötticher, Adolf. Olympia, das Fest und und seine Stätte. (Belger, Christ., Allg. Ztg., B. 361 ff.)
Burckhardt-Biedermann. Das römische Theater zu Augusta Raurica. (Blümner, Deut. Litter.-Ztg., 44.)
Die Burgkapelle zu Iben in Rheinhessen, aufgenommen unter Leitung von Prof. E. Marx. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 1.)
Busch, C. Die Baustile. (Bohn, Deut. Litter.-Ztg., 52.)
Ceuleneer, Ad. de. Le Portugal, notes d'art et d'archéologie. (Courrier de l'Art, 48.)
Chennevières, H. de. Les dessins du Louvre. (Jouin, Journ. des B.-Arts, 19.)
Clarke, Jos. Thacher. Report on the investigations at Assos 1881. (Conze, Deut. Litter.-Ztg., 47.)
Collignon. Manuel d'archéologie grecque. (Philologische Rundschau, 40.)
Colombo, Gius. Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore. (Ferrero, Arch. stor. italiano, X, 5.)
Curtius u. *Adler.* Olympia und Umgegend. (Revue critique, 41.) — (Litterar. Centralbl., 48.)
Davillier. Origines de la porcelaine en Europe. (Fortnum, Academy, 551.)
Destremeau, A. Manuel d'histoire de l'art. (Véron, Courrier de L'Art, 48.)
Dumont, Alb. et Jules *Chaplain.* Les céramiques de la Grèce propre. (Körte, Deut. Litter.-Ztg., 52.)
Duncker. Herder' Denkmal Joh. Winckelmann's. (Wittmer, G., Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 6 ff.) — (Suphan, Deutsche Litter.-Ztg., 48.)
Dutuit, E. Manuel de l'amateur d'estampes. (Lostalot, A. de, Gaz. des B.-Arts, octob.)
Eggers, Fried. u. Karl. Christian Daniel Rauch. (Litter. Centr.-Bl., 50.)
Endrulat, B. Niederrheinische Städtesiegel des XII. bis XVI. Jahrhunderts. (Mühlbacher, Mitth. des Instit. f. österr. Geschichtsforschung, IV, 1.)
Engerth, Kunsthistor. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, I. (Deut. Litter.-Ztg., 43.)
Faulmann, C. Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst. (Zeitschr. f. Museologie. 23.)
Fischer u. *Wiedemann.* Ueber babylonische Talismane. (Litter. Centralbl., 48.)
Forbiger u. *Winckler.* Hellas und Rom. (Litterar. Centralbl., 49.)
Franken, D. L'œuvre gravé des van de Passe. (Laschitzer, S., Mitth. d. Instit. f. österr. Geschichtsforschung, IV, 1.)
Freydal. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien, herausg. von Quir. Leitner. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 2.)
Genauck, C. Die gewerbliche Erziehung im Grossherzogthum Baden. (Götz, Schweizer Gewerbebl., 17.)
Goeler von Ravensburg. Rubens und die Antike. (Hymans, Athenaeum Belge, 20.)

Gutbier-Lübke. Raffael-Werk. (Grenzboten, 47.)
Hasse, C. Die Venus von Milo. (Kekulé, Deut. Litter.-Ztg., 46.)
Hasselmann. Kunst-Schmiede-Eisen. (Véron, Courrier de l'Art, 51.)
Hultsch. L'Heraion de Samos et l'Artémision d'Ephèse. (Revue critique, 38.)
Jaennicke, F. Die gesammte keramische Litteratur. (Erbstein, Zeitschr. f. Museologie, 21.)
Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, I. (Lützow, Zeitschr. f. bild. Kunst, 3.)
Klemm, Alfred. Württembergische Baumeister und Bildhauer bis um das Jahr 1750. (Anzeig. f. Kunde d. deut. Vorzeit, 11.) — (Bach, Zeitschr. f. bild. Kunst, 2.)
Kraus. Real-Encyclopädie der christl. Alterthümer. (Litterar. Centralbl., 45.)
Lazerges, H. La forme et l'idéal dans l'art. (Véron, Courrier de l'Art, 48.)
Lectures on Art delivered in support of the Society for the Protection of ancient Buildings. (Chesneau, Courrier de l'Art, 49.)
Lafenestre, Georges. Maîtres anciens, études d'histoire et d'art. (Véron, Courrier de l'Art, 51.)
Livrets des Salons de Lille (1773—1778) publ. p. L. Lefebvre. (Gauchez, Courrier de l'Art, 43.)
Loriquet, Ch. Les tapisseries de la cathédrale de Rheims. (Fabriczy, C. v., Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 4.) — (Véron, Courrier de l'Art, 51.)
Lützow, C. v. Dürer's Holzschnittwerk. (Lübke, W., Allgem. Ztg., B. 355.)
— Die Kunstschätze Italiens. (Lübke, Zeitschr. f. bild. Kunst, 3.)
Madden, Fr. The international numismata orientalia. (Litterar. Centralbl., 45.)
Maertens, H. Zwei Elementarpunkte der Kunstbetrachtung. (Litterar. Centralblatt, 52.)
Mayer, A. Wiens Buchdruckergeschichte 1482—1882. (Luschin-Ebengreuth, Mittheil. d. hist. Ver. f. Steiermark, XXX.) — (Ritter, Mitth. des Oesterr. Museums, 205.)
Maury. Antiquités euganéennes. (Journ. des Savants, sept.)
Michaelis' Ancient marbles in Great-Britain. (Murray, Academy, 544.)
Mothes, O. Die Baukunst des Mittelalters in Italien. (Holtzinger, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 4.)
Müntz, L. Études sur la peinture et l'iconographie chrétiennes. (Le Livre, 10.)
Müntz, E. Les précurseurs de la Renaissance. (Guglia, Allgem. Kunst-Chronik, 50 ff.) — (Litterar. Centralbl., 51 ff.)
Nestlehner, A. Das Seitenstettener Evangeliarium. (Schneider, Deut. Litter.-Ztg., 49.)
Overbeck, J. Geschichte der griechischen Plastik. (Heydemann, Zeitschr. f. bild. Kunst, XVIII, 1.) — (Kekulé, Deutsche Litter.-Ztg., 51.)
Perrot. Philostrate l'Ancien. (Journ. des Savants, novbr.)
Perrot et *Chipiez.* Histoire de l'art dans l'antiquité. (Erman, Deutsche Litter.-Ztg., 41.) — (Phil. Rundschau, 40.)
Perry's Greek and Roman sculpture. (Athenaeum, 2867.)
Riegel, Hermann. Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. (Allgem. Ztg., B. 325.) — (Michel, Em., Courrier de l'Art, 52.) — Hymans, Athenaeum belge, 24.) — (Zeitschr. f. Museol., 20.)
Rosenberg's Geschichte der modernen Kunst. (Guglia, E., Allgem. Kunst-Chronik, 48.)
Rotta, Paolo. San Nazaro o i SS. Apostoli, III. Basilica di Milano. (Archiv. stor. lombardo, IX, 3.)
Ruelens. Le peintre Adrien de Vries. (Revue critique, 50.)
Schlie, Fr. Beschreibendes Verzeichniss der Werke älterer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Galerie zu Schwerin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVIII, 1.)
Schmidt. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Sängershausen. (Litter. Centralbl., 48.)
Schmidt-Phiseldeck. Die Siegel des Hauses Braunschweig. (Dannenberg, Deutsche Litter.-Ztg., 42.)
Schultze, Vict. Die Katakomben. (Benrath, Allg. Ztg., B. 280.) — (Litterar. Centralbl., 41.)
Scott's Ghiberti and Donatello. (Middleton, Academy, 542.)
Sepp, J. N. u. B. Die Felsenkuppel eine Justinianische Sophienkirche. (Lübke, Allgem. Ztg., B. 316.)
Thiersch, Friedr. Die Königsburg von Pergamon. (Allgem. Ztg., B. 333.)
Thomson. Life and works of Bewick. (Gray, Academy, 549.)
Woltmann u. *Woermann,* Geschichte der Malerei. (Lützow, Zeitschr. f. bildende Kunst, 3.)
Yriarte. Florence. (Middleton, Academy, 551.)

Der Maler Antonazzo von Rom und seine Familie.

Von **A. Bertolotti.**

Nur gering ist das Contingent an Künstlern, welches die Stadt Rom im Quattrocento, und ebenso in den vorhergehenden und nachfolgenden Jahrhunderten stellte. Gewissenhafte römische Forscher, deren Zahl übrigens heute nicht gross ist, haben dann mehr als ein Mal versucht, das Andenken jener wenigen Künstler zu retten, welche Vasari ehrenvoll erwähnt. Vielleicht haben Mangel an Geduld, langwierigere und umständliche archivalische Forschungen anzustellen, sowie die Schwierigkeit, zu den kunstgeschichtlichen Quellen zu gelangen, und die Aussichtslosigkeit auf entsprechenden materiellen Lohn es möglich gemacht, dass ich — der Fremde — zwei ihrer Künstler, vielleicht die grössten im 15. Jahrhundert, ans Licht ziehen konnte. Ich meine Paolo di Mariano, mit dem ich mich bereits im »Repertorium« beschäftigt habe, und Antonazzo, welcher den Gegenstand der folgenden Arbeit bildet.

Vasari [1]) erwähnt den Antonazzo fast nur zufällig. Wo er über Filippino Lippi redet, merkt er an, dass die Malereien in S. M. sopra Minerva von Lancislao von Padua und von Antonio von Rom, gen. Antonazzo, abgeschätzt wurden: »amendue de' migliori che fussero allora in Roma«. — Weiter sagt Vasari nichts über Antonazzo; sei es, weil er lieber von seinen Landsleuten, den Toscanern, redet; sei es, weil es ihm zu schwierig war, einem Künstler nachzuspüren, der ein Jahrhundert vor ihm lebte. Statt diesen Mangel durch neue Forschungen gut zu machen, versäumte es auch Lanzi [2]), den Antonazzo in seinem Capitel über die römische Malerschule zu nennen, deren Existenz übrigens von Manchem überhaupt geleugnet wird. In einigen Chroniken, z. B. in den »Diari« des Infessura, wird unser Maler er-

[1]) Vasari III, 470. Ed. Milanesi.

[2]) Lanzi, Storia pittorica, lib. III.

wähnt; schon dies hätte die Aufmerksamkeit der Kunstforscher auf ihn lenken sollen, als auf einen Mann, welcher fast ein Zeitgenosse Raphaels war.

Herr Cavalcaselle [3]) gedachte ihm einen Platz in der Geschichte der Malerei anzuweisen, indem er seine Arbeiten aufsuchte; da aber nur wenige derselben erhalten sind und er sie nicht einmal alle kannte, so vermied er keineswegs Irrthümer. Dies wird immer der Fall sein, wenn die kunsthistorischen Forschungen nicht auf festem archivalischen Boden stehen.

In der That hat denn auch Cavalcaselle eine ganz imaginäre Künstlerfamilie des Antonazzo von drei Generationen aufgestellt, in deren erste er einen Antonio setzt, von dem er ein Bild in der Sacristei von S. Antonio del Monte, 1464 datirt, in Rieti sah; in die zweite setzt er einen Antonasso nach einem Gemälde zu Capua von 1489; und in die letzte einen Marcantonio, den Urheber einer andern Arbeit zu Rieti von 1511 [4]).

Archivalische Funde zeigen indessen neuerdings, dass Antonazzo der Sohn eines Benedetto, und nicht eines Antonio, war; und andere beweisen, dass die beiden ersten Bilder, welche Cavalcaselle anführt, einem und demselben Maler angehören, nämlich dem Antonazzo, Vater des Marcantonio; diese waren übrigens schon früher bekannt und in dem »Guida dell' Umbria« von Guardabassi angeführt.

Herr Corvisieri [5]) beschäftigte sich ausführlicher mit Antonazzo; aber obgleich er den Beinamen Aquilio aus Antonazzo's Grabschrift sicher stellte, die übrigens schon verschiedentlich vor ihm benutzt worden war, so verwirrte er doch die Nachkommenschaft und die Verwandtschaft des Antonazzo, weil ihm die Kenntniss jener Documente mangelte, die ich entdeckte.

Zuletzt hat Herr E. Müntz [6]) das Material für die Biographie Antonazzo's durch einige werthvolle urkundliche Notizen bereichert. Bald darauf entdeckte ich mehrere unedirte Documente, welche hier zum ersten Male publicirt werden sollen; sie sind insofern von hervorragender Wichtigkeit, weil sie die Nachrichten über das künstlerische und

[3]) Crowe et Cavalcaselle, History of Painting in Italy, III, 167—168.

[4]) Die hier gerügten irrthümlichen Angaben sind auf Grund der Arbeit Corvisieri's in der deutschen Ausgabe bereits richtig gestellt. Vgl. IV, S. 175—178.
Die Redaction.

[5]) C. Corvisieri, Antonazzo Aquilio romano pittore del secolo XV. Commentario nel Buonarroti 1869, p. 157 fg. Giugno e Luglio.

[6]) Eugène Müntz, Les peintures de Melozzo da Forli et des contemporains à la bibliothèque du Vatican etc. Paris 1875 und Les arts à la cour des papes, III, p. 119 fg.

häusliche Leben des stets so wenig gekannten römischen Malers, ergänzen werden. So schreite ich nunmehr zur Lösung meiner Aufgabe.

Die Untersuchungen über Antonazzo waren immerhin nicht ganz einfach, da der Name Antonio in jener Zeit in verschiedenen Formen recht häufig vorkommt, wie: Antonasso, Antonazzo oder Antonaccio, Antonello, Antonuccio etc.

Bei meinen archivalischen Forschungen nach Documenten aus der Zeit des Malers Antonazzo fand ich einen Goldschmied Antonazzo aus dem Rione della Regola, welcher in einem Instrument vom 20. März 1474 [7]) dergestalt erwähnt wird, dass man »Antonazzo" für den Geschlechtsnamen halten könnte. Wirklich wird auch in einem andern Actenstück vom letzten Februar 1480 eine Francesca, Frau des Goldschmiedes Meister Nardo »Antonatii« genannt; zugegen war Evangelista, »Magistri Nardi Benedicti pictoris de regione Columna« [8]). Einen Filippo »Antonatii« fand ich als Zeugen in einem Schriftstück vom 12. Januar 1482, und unter demselben Datum wird erwähnt: »Magister Nardus quondam magistri Antonatii aurifex rionis Sancti Angeli«. — Auch sah ich das Testament eines Francesco »Antonatii« aus der Diöcese Brescia, welches im Jahre 1483 zu Rom gemacht wurde [9]).

In der Kirche Aracoeli in Rom ward gegen Ende des 15. Jahrhunderts Francesca »uxor magistri Leonardi Antonatii aurificis« begraben; und in einem Document von 1524 wird ein Luca »quondam Nardi Antonatii romani civis« genannt [10]).

Endlich war ein Bernardinus »Antonatii« von Rom um 1522 Canonicus in Sta. Maria della Rotonda [11]).

Noch schwieriger wird die Sache dadurch, dass Antonazzo sich häufig mit seinem eigentlichen Namen »Antonius« unterschrieb, welcher ihm mit einem seiner Collegen gemeinsam war, dem Antonius Thomae pictor, den ich nebst dem Maler Felice di Giuliano Bartolanio als Zeugen bei einem Testamente gefunden habe [12]).

In einem Instrument vom 15. Februar 1478 gibt der Notar unserem Maler, vielleicht aus Höflichkeit, statt des Spottnamens Antonazzo den Schmeichelnamen Antonello [13]).

---

[7]) Notaio M. Salibastro. 1470—1479, f. 168.
[8]) Not. de Quintiliis. 1428.
[9]) Not. M. Salibastro. 1483, f. 250.
[10]) Not. Evangelista de Coris. 1524, f. 472.
[11]) Not. Latino Ceccio. 1516—1523, f. 303.
[12]) Not. Gasp. Pontano. 1468—1499, f. 263.
[13]) Not. Lorenzo de Palazello. 1466—1527, f. 88.

In einem andern ist aus Antonazzo »Antonalicio« gemacht worden [14]).

Leider bedienen sich die meisten Notare des 15. Jahrhunderts der Geschlechtsnamen nur selten; und so erscheint denn der Name Aquilio auch nicht einmal im Testament der Antonazzo.

Ich kann deshalb nicht feststellen, ob sein Vater Benedetto ebenfalls Maler war; und dies um so weniger, als auch sein Name ein sehr gewöhnlicher ist.

Ich erwähne einen Maler Benedetto, welcher am 30. Juni 1419 die Bezahlung eines »laborerii per eum facti in sargiis domini nostri Papae in capella« [15]) erhielt.

Indessen werden wir gut thun, den hypothetischen Vater zu übergehen, um uns sofort zu der ersten bekannten Arbeit des Antonazzo zu wenden.

Herr Corvisieri möchte die Copie einer Madonna in der Basilica Liberiana, welche Antonazzo auf Bestellung des Alessandro Sforza, Herrn von Pesaro, machte, auf das Jahr 1460 verlegen; doch hat er dafür keinen andern Beweis als seine Schlussfolgerungen; wenigstens was die Zeitangabe betrifft.

Noch eine andere Arbeit des Antonazzo in der Kirche SS. Apostoli zu Rom, welche jener auf Befehl des Cardinals Bessarion verfertigte, setzt er ins Jahr 1460 [16]); indessen hat Müntz den betreffenden Contract veröffentlicht, welcher vom 14. August 1464 und vom 23. August 1465 datirt ist [17]).

Das erhaltene Bild des Antonazzo an einem Altar in der Sacristei von S. Antonio del Monte zu Rieti trägt die Bezeichnung:

»Antonius de Roma me pinxit 1464« [18])

und stellt die Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Francesco und Antonio dar.

Die Documente des päbstlichen Schatzamtes könnten nur beweisen, dass Paul II sich wenig um Antonazzo gekümmert hat; es findet sich nur die Bemerkung, dass Antonazzo im October 1464 mit Cola Sacoccia, Giuliano di Giunta und Taddeo di Giovanni für Fahnenmalereien zu den Krönungsfestlichkeiten des genannten Pabstes Bezahlung erhielt [19]).

---

[14]) Not. Giov. Mattia Taglienti, f. 19.

[15]) Archivio di Stato romano. Registro mandati 1417—1421, f. 61.

[16]) Corvisieri schwankt zwischen 1460 und 1461, a. a. O. p. 133—134.

[17]) E. Müntz, Les arts à la cour des Papes etc. II, 82—83.

[18]) Crowe und Cavalcaselle IV, 175: »Antonius de Roma depinxit MCCCCLXIIII.

[19]) Archivio di Stato. Registro mandati, 1464—1466, f. 133.

Der einzige Rechnungsposten, welcher etwa eine andere Arbeit von ihm erwähnt, liesse deren Wichtigkeit nicht erkennen und wäre der folgende:

»1466. 10. 9bre. Magistro Antonio Benedicti pictori de Urbe flor. auri de cam. pro eius mercede unius camerae ligneae per eum depictae pro persona S. D. N. papae«[20]).

Unter den Ausgaben für den Wiederaufbau des Convents der Frati Eremitani von S. Agostino auf dem Marsfeld findet sich folgende Bezahlung:

»1469. 15. Martii. Item dedi per un arma de marmo de lo Revmo Monsignor de Rouen per poner inelo hedificio nuovo ad mastro Turino per manus de maestro Bernardo fiorentino ducati papali tre et dipignitura de la dicta arma ad maestro Antonaczio doi e mezo papali«[21]).

So war es einfach die Bemalung einer Devise, welche der Bildhauer Torino verfertigt hatte und die der Architekt Bernardo bezahlte.

Im folgenden Jahre (i. e. 1470) hätte dann Antonazzo nach Infessura die Kirche della Consolazione in Rom ausgemalt[22]).

Aus einem notariellen Actenstück, welches ich sah, geht hervor, dass unser Antonazzo am 4. December 1475 zur Wahrung seiner Interessen einen Specialagenten hielt, da er seine vielen Arbeiten nicht allein beaufsichtigen konnte, nämlich den »Bartolomeus de Alerona, factor magistri Antonii Benedicti«[23]).

Im Jahre 1478 wurde Antonazzo mit zwei Collegen beauftragt, die Statuten der Bruderschaft der Maler von Rom zu entwerfen; diese wurden von Müntz publicirt[24]).

Unter Pabst Sixtus IV. beschäftigte er sich nebst Melozzo da Forli und Domenico und David Ghirlandajo mit der Ausmalung der vaticanischen Bibliothek, welche dem berühmten Platina anvertraut ward.

Müntz und ich hatten das Glück, die Ausgabenverzeichnisse für diese Arbeit aufzufinden, welche Platina geführt hat, und welche Herrn Corvisieri zunächst unbekannt geblieben sind. Die Posten, die Antonazzo angehen, sind folgende:

»Habuerunt Melotius et Antonatius pictores pro pictura facta in Bibliotheca secreta et in illa additione quam nuper fecit D. N. ducatos 10 die XXX junii 1480. . . . .

[20]) Ibid. f. 5.

[21]) Biblioteca Angelica. Codice C. 7, pag. 18.

[22]) Muratori, Scriptores R. It. T. III, p. 11, col. 141 u. 142.

[23]) Not. G. Pontano. 1468—1486, f. 133.

[24]) E. Müntz, Les arts à la cour des papes III, 96—100.

Item habuit magister Antonatius ducatos duoscum dimidio prolineamentis hostiorum et fenestrarum . . . pictorum in ipsa bibliotheca die X aprilis 1481 nil amplius restant habere« [25]).

In S. Clemente zu Velletri befindet sich eine Madonna mit dem Kinde [26]), welche folgende Inschrift zeigt:

»Antonatius romanus me pinxit anno MCCCCLXXXIII«; Antonazzo zeigt sich darin als geschickter Nachahmer byzantinischer Manier.

Ein Document, welches hier zum ersten Male veröffentlicht wird, benachrichtigt uns, dass am 17. März 1483 »magister Antonatius pictoris de regione columna« einen Contract auf gemeinsame Arbeit mit dem Maler Pietro Torino von Siena aus dem Rione Ponte schloss, um drei Zimmer im päbstlichen Palast auszumalen. Antonazzo der vielleicht mit Beschäftigung überhäuft war, bedingt sich dabei das Recht aus, einen Stellvertreter für sich zu senden, wenn er persönlich verhindert sein sollte. (Siehe Documente Nr. I.)

Eine solche Abmachung lässt kaum glauben, dass es sich um einen bedeutenden Auftrag handelte; vielmehr scheint nur von Decorationen die Rede zu sein; und dies um so mehr, als von Zahn [27]) eine Rechnung des Torini für Bemalung von Bänken im Jahre 1492 veröffentlicht hat. Und nach dem was wir den Antonazzo im Jahre 1469 für die Augustinermönche arbeiten sahen, kann er leicht auch diese, noch bescheidenere Aufgabe angenommen haben.

»1483. 26. ap. Item dedi eodem die ad mastro Antonio pentore bol. 25 per 20 armi dello nostro protectore cardinale de Sancto Georgio et bol. 5 per un arma grande in foglio regale penta da ogni banna ducat. o bol. XXXII« [28]).

Nichtsdestoweniger wurde Antonazzo unter dem Pontificat Innocenz' VIII. und seines Nachfolgers von der päbstlichen Verwaltung zu bedeutenden Arbeiten herangezogen.

»1484. 14. 9^{bris} Magistris Antonio et Petro de Perusio pictoribus ac sociis infra scriptas pecuniarum quantitates eis debitas rationibus infrascriptis videlicet.

---

[25]) Archivio di Stato romano. — Registri d'entrata ed uscita della Biblioteca Vaticana. Sämmtliche den Antonazzo berührenden Zahlungsposten bei Müntz III. p. 134 fg.

[26]) Corvisieri, Buonarroti, 69 u. 161, nennt diese Copie das seines Wissens einzig authentische Werk des Antonazzo; bezeichnet . . . . pixit . . . .

[27]) A. de Zahn, Notizie artistiche tratte dall' archivio segreto Vaticano. f. 23.

[28]) Archivio di Stato romano — Corporazioni religiose.

Et primo pro pictura plurium vexillorum et plurium rerum ordinariarum pro coronatione Smi D. N. papae per eos factorum florenos 250 de Karl X. pro flor.

Item pro pictura XII banderiarum factarum pro cursoribus cum armis S. D. N. papae unius similis missae cerveterem, ac quinque scutorum et unius nodi eum XII bambociis et aliarum rerum factarum in domo Rmi cardinalis Sanctae Mariae in porticu ubi S. D. N. cum Dominis cardinalibus fecit collationem in die coronationis et certis armis factis in uno camino flor. 50.

Item . . . pro inalbatura aulae palatii et pictura XXV imaginum Sancti Antonii et diversis aliis rebus per eos factis in camera S. D. N. papae flor. similis . . . in totum flor. CCCX« [29]).

Herr Adamo Rossi [30]) glaubte in dem oben genannten Pietro da Perugia den Perugino selbst zu erkennen, welcher von Sixtus IV. nach Rom gerufen wurde. Es scheint, dass der Zufall dem Antonazzo häufig Gefährten mit dem Namen Pietro gab, denn nun haben wir ausser dem Torino und dem Perusiner einen dritten Pietro. . . .

»1485. 14. Januarii. Solvi faciatis Mr. Antonatio de urbe et Petro Matheo de Ameria pictoribus flor. de camera 15 de Karl X. pro floreno pro parte eorum salarii et mercedis manufacturae cuiusdam vexilli per eos faciendi ex ordinatione camerae ap. per arcem ciuitatis Beneventanae« [31]).

Die päbstliche Rechnungskammer fährt bis 1492 fort, ähnliche Posten zu Gunsten des Antonazzo und seines Genossen für Bemalung von Fahnen, Bannern, Thüren, Fenstern und Wappen aufzustellen; ich erwähne ihrer nur einige:

»31. 8bre 1488 flor. 85. Antoniazo pictori pro 120 armis depictis et pro pictura castri et certis aliis rebus in exequiis Illmae reginae Cipri« [32]).

Am 1. November 1492 erhielt Antonazzo mit seinem Gefährten 500 Gulden für unbedeutendere Arbeiten bei der Krönung Alexander's VII. und für die Bemalung von Standarten und Wappen, welche nach dem Tode jedes Pabstes gewechselt werden mussten [33]).

Ehe ich weiter auf Antonazzo's künstlerisches Leben eingehe, glaube ich bemerken zu müssen, dass die niederen Arbeiten, die er

---

[29]) Id. — Registro mandati 1484. 6, f. 21.

[30]) Giornale di Erudizione artistica, vol. VI, f. 273.

[31]) Archivio di Stato romano. Reg. mandati 1485, f. 34.

[32]) Ibid. — Id. 1486—1488, f. 32.

[33]) Ibid. — Id. 1492—1494, f. 10.

übernahm, ihm keineswegs zum Vorwurf gereichen; diese wurden damals und noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts selbst von den Künstlern ersten Ranges durchaus nicht verschmäht.

Die Bemalung der Standarten für jede Citadelle, der Wappen für die Castelle, der Fahnen für die päbstlichen Heere war sehr einträglich wegen der Anzahl der Stücke und auch deshalb, weil nach Anfertigung des Musters die Gehülfen oder gewöhnliche Maler, welche für diesen Zweck gedungen worden, die Arbeit mit leichter Mühe fortsetzen konnten. Pierino del Vaga ist dafür bekannt, dass er solche Arbeiten eifrig aufsuchte; und ihm helfen dabei auch einige Schüler des Raphael nach dem Tode dieses grossen Meisters.

Wir sahen Melozzo da Forli und Perugino mit Antonazzo verbunden, und dürften schon deshalb seine Verdienste nicht gering anschlagen; auch hat er, während er sich von der päbstlichen Regierung die Leitung nebensächlicher Arbeiten übertragen liess, welche er grösstentheils durch Gehülfen ausführte, die natürlich in den Verzeichnissen der Rechnungskammer nicht genannt werden, für Privatleute Darstellungen mit Figuren angefertigt, deren wenige Ueberreste von seiner Kunstfertigkeit zeugen.

So erhielt er im Jahre 1489 vom Erzbischof Girolano Gaetano von Capua eine Bestellung auf eine Jungfrau mit dem Kinde zwischen S. Stefano und Sta. Lucia; diese sah Cavalcaselle und erwähnte ihre Bezeichnung: »Antoniatus romanus me pinxit MCCCCLXXXIX«.

Vom 12. November des Jahres 1491 wurde der Contract veröffentlicht, nach welchem Antonazzo sich verpflichtete, eine Capelle in S. Stefano und Sta. Maria della Pace für 60 Goldducaten auszumalen und in vier Monaten zu beendigen [34]).

Es sollte darin die Transfiguration Christi dargestellt werden — ein grosser und durch die Hinzufügung von Heiligen und Propheten sehr complicirter Gegenstand, von dessen Ausführung uns leider keine Spur erhalten ist.

Die Abschätzung der Malerei des Filippino Lippi, welche Antonazzo nach Vasari übernahm, würde ins Jahr 1493 fallen.

Im Jahre 1497 bestellten die Franciscaner von Campagnano bei Antonazzo ein Bild, auf dem sich die Jungfrau Maria mit dem Kinde und den Heiligen Petrus, Paulus, Johannes d. Täufer, und Franciscus und mit vielen betenden Franciscanerbrüdern im Hintergrunde befinden sollte. Dieses Gemälde sah noch mehrere Jahrhunderte später der Pater Casimiro [35]); es trug die Bezeichnung:

---

[34]) Corvisieri a. a. O. p. 163.

[35]) P. Casimiro, Memorie istoriche delle chiese e dei conventi dei Frati Minori della provincia di Roma p. 40.

»Antonatius romanus me pinxit MCCCC97«, und ist nunmehr auch verloren [36].

Es scheint, dass Antonazzo zuletzt in der Kirche S. Luigi de' Francesi, und zwar in der Capelle gearbeitet hat, welche das Grabmal der Aquilier birgt; dies schliessen wir aus dem Epitaph, das wir seinerzeit anführen werden; aber auch diese Malerei ist leider verschwunden.

Ich sehe, dass Müntz [37]) eine Arbeit des Antonazzo in Fondi anführt, auf welche Schultz (Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860, II, 133) aufmerksam machen soll; diese wäre dann Cavalcaselle und den Andern unbekannt geblieben. Da aber jenes Werk in den hiesigen öffentlichen Bibliotheken fehlt, so kann ich nicht feststellen, ob es die Bezeichnung des Jahres trägt, in dem Antonazzo es malte [38]).

Nachdem wir so die Werke des Antonazzo aufgezählt haben, von denen leider die meisten, wie erwähnt, zu Grunde gegangen sind, geben wir nunmehr einige biographische Notizen, die sich sämmtlich durch unedirte Documente belegen lassen, welche ich in Rom entdeckt habe.

Die Grabschrift nennt Paulina Vessecchia als Gattin des Antonazzo: aber es war bis jetzt nicht bekannt, dass er in zweiter Ehe mit einer Girolama verbunden war, welche am 29. Januar 1507 ihr Testament machte (siehe die Documente Nr. II), und darin genauere Nachrichten von der Familie Antonazzo's gibt. Sie wünschte in der Kirche Sta. Catarina de' Catinari beigesetzt zu werden und ihr Grabmal mit einer marmornen Statue und einer Inschrift geschmückt zu wissen. Mag nun ihr Wunsch erfüllt worden sein oder nicht — jetzt ist in jener Kirche nichts davon zu sehen.

Als sie den Antonazzo heirathete, war sie die Wittwe von einem Mastro Giacomino; von diesem hatte sie eine Tochter, Diana, erhalten, welche sich mit Marco Antonio, dem Sohn ihres zweiten Gatten, vermählte; ausser dieser hatte sie noch eine zweite Tochter, Namens Virgilia, und einen Sohn, Cesare.

Dem Antonazzo gebar sie einen Sohn, Namens Bernardino. Sie war reich und verwaltete ihr eigenes Vermögen von dem ihres zweiten Mannes getrennt; ja sie bewahrte sogar 5 Unzen Perlen von diesem als Pfand für 25 Ducaten, welche sie ihm geliehen hatte.

---

[36]) Nach Crowe und Cavalcaselle 1744 durch Blitz zerstört, a. a. O. p. 177. Die Redaction.

[37]) E. Müntz, Les arts etc., II, p. 30, in Note.

[38]) Die Bezeichnung des Jahres fehlt. Die Inschrift lautet: Antonatius Romanus Pinxit. Schultz a. a. O. II, S. 133. Die Redaction.

Als Erben setzte sie ein den Cesare, ferner Virgilia, welche bei der Donna Aurelia lebte, und Bernardino; den Niessnutz ihres Vermögens liess sie dagegen ihrem Gatten Antonazzo.

Sie bewohnte dessen Haus im Rione Columna; und bei dem notariellen Act waren zugegen Evangelista »magister Nardi pictoris«, der Maler Pietro Antonio di Lorenzo Vessecchia, die Bildhauer Meister Bartolomeo di Luca von Florenz, Pietro di Antonio von Ancona, und der Maler Sebastiano di Mastro Lorenzo de Ciuena.

Danach haben wir ganz eigentlich eine Künstlerfamilie. Der Maler Vessecchia, der bisher nicht bekannt war, scheint ein Bruder der ersten Frau des Antonazzo zu sein. Die Bezeichnung »Mastro« lässt glauben, dass Jacomino, der erste Gatte der Girolama, auch Künstler gewesen ist; und seine Tochter Diana heirathete den Marco Antonio, welcher wie sein Vater und wie, was wir später sehen werden, Bernardino, der jüngste Sohn des Antonazzo, Maler war. Die Testamente nennen nur eine Reihe von neuen Künstlern, auf deren ersten, Evangelista, wir zurückkommen werden.

Es scheint, dass die Frau schon krank war und damals auch starb; dies wird fast zur Gewissheit dadurch, dass ihr Gatte, welcher ebenfalls krank, am 28. Mai sein Testament machte, sie gar nicht erwähnt. (Siehe Docum. Nr. III.)

Jetzt lernen wir auch die Nachkommenschaft seiner ersten Frau kennen.

Er wünschte in S. Luigi de' Francesi begraben zu werden. Seinem natürlichen Sohne Mario hinterliess er nur 10 Ducaten, weil dieser ihm mit einem langen Process viel Aerger bereitet und sogar eine Gefängnissstrafe zugezogen hatte.

Ein Legat von 25 Scudi vermachte er der Bruderschaft del Gonfalone, deren Mitglied er war.

Er erwähnte, dass er zu Rieti das Bild des Gonfalone gemalt habe, und dass sein anderer Sohn, Marco Antonio, von der Commune Rieti 50 Ducaten dafür erhielt, ihm aber nur 25 davon abgab; und deshalb bestimmt er, dass ihm diese von seinem Erbe vorenthalten blieben, oder er seinen Anspruch auf die Miethe des Hauses aufgeben sollte, in welchem die Aussteuer seiner Gattin Diana angelegt war. In diesem Falle sollte er auch dem Girolamo, dem andern Sohne, die Ausgaben vergüten, welche dieser, wie es scheint, für das Grabmal gehabt hatte.

Die drei Töchter, Giulia, Graziosa und Camilla, welche verheirathet waren, hatten sich mit ihrer Aussteuer zu begnügen.

Universalerben zu gleichen Theilen waren die Söhne Marcantonio,

Girolamo und Bernardino; diesen seinen jüngsten empfahl er angelegentlich dem Girolamo, der ihm auch Vormund sein sollte.

Zugegen waren bei dem Testamentsacte die folgenden Steinmetzen von Florenz: Biagio di Lomo, Romolo di Girolamo Bellino, Silvestro di Giovanni, Sebastiano di Francesco, und die Eisenarbeiter Bernardino und Francesco di Natale von Padua. (Doc. Petro Paulo Cola de Reate Aromatario testibus etc.)

Wenige Wochen darauf machte er, noch immer krank, als Anhang zu seinem Testament ein Codicill (siehe Docum. Nr. IV), worin er, ein guter Vater, für das Loos seiner Töchter sorgte, falls sie Wittwen würden. Die Brüder sollten ihnen dann im väterlichen Hause Unterkunft geben.

Einige Tage darauf scheint er seiner Gattin in die andere Welt gefolgt zu sein; denn ich habe ihn nachher nicht mehr erwähnt gefunden, und ein Actenstück vom 6. September 1512 (siehe Doc. Nr. V) beweist ganz klar, dass Antonazzo damals todt war.

In diesem Instrument verzichtet Girolamo, in dem wir einen Priester kennen lernen — venerabilis vir dominus Hieronimus Antonatii — als Vormund für seinen Bruder Bernardino wegen der Enterbung des Bruders Mario auf die Begünstigung im Testament. Dasselbe hatte Marcantonio bereits gethan. »Pro bono pacis« traten sie, als gute Brüder aus freien Stücken, die Erbschaft zu gleichen Theilen an. Mario war damals nicht in Rom; sie hofften jedoch, er werde dahin zurückkehren. Einige Steinmetzen von Fiesole waren bei dem notariellen Act zugegen.

Nach Gualdo, Magalotti, Schrader, Michave und andern Inschriftensammlern hatte das Denkmal der Aquilier in der Kirche S. Luigi de' Francesi, mit einigen Varianten und Umstellungen der Abschreiber, folgende Grabschrift:

»Est Antonati manibus dum picta tabella
Quae spreto mortis viveret arbitrio
Invida mors dicens: Nil est hac falce relictum
O scelus! Egregium substulit atra virum.
Antonatio Aquilio pictori incomparabili ac
Paulinae Vessechiae uxori Hieronimus parentibus
Benem: ac sibi suisque posteris posuit.

Gualdo sah diese Inschrift im Fussboden zwischen Pfeilern in der Nähe der Kanzel, und Michave versetzt sie bald vor die Capelle S. Sebastiano im linken Seitenschiff, bald vor die Capelle S. Nicola.

Der malerische und plastische Schmuck des Grabes verschwand vielleicht im 16. Jahrhundert bei der Restauration der Kirche.

Verfolgen wir nunmehr die weitere Verwandtschaft und die Nachkommen Antonazzo's.

Dass der Act über die Betheiligung des Mario an der väterlichen Erbschaft wirklich vollzogen wurde, beweist ein Instrument vom 14. Juli 1517, in welchem alle zusammen der Gregoria Mauri einen Antheil am Gässchen abtreten, welches ihr Haus von dem dieser Dame trennte [39]).

Wir sahen, dass das Haus der Aquilio im Rione Colonna war; und das angeführte Actenstück, sowie die folgenden führen auch an: »contracta quae dicitur La Cerasa«.

Keines der bisher citirten Documente erwähnt den Geschlechtsnamen Aquilio; ein solches finden wir zuerst unter dem 29. Februar 1520; es beginnt:

»In nomine etc., cum fuerit et sit pro ut infrascriptae partis asseruerunt quod alias condam Juliani de notaronibus et Antonatius Aquilius pictor romani cives phideiusserint pro condam Laurentio Vessecchia penes condam Mariam uxorem dicti condam Laurentii pro summa 225 flor. dote dicte domine Mariae etc.« [40]).

Wie wir wissen, war dieser Maler Vessecchia, welcher hier als todt bezeichnet ist, der Schwager des Antonazzo. Die Bürgen waren gezwungen worden, der Maria die besagte Summe auszuzahlen, als sie Wittwe wurde; aber im vorliegenden Actenstück gaben die Schwestern und der Bruder des Vessecchia nach dem Tode der Maria die ausgegebene Summe den Erben der Bürgen zurück, indem sie ihnen einen Weinberg abtreten [41]).

Am 6. März desselben Jahres ordnete die Nachkommenschaft des Antonazzo durch ein anderes Instrument ihre Familienangelegenheiten vermittelst Theilung der Erbschaft.

Es beginnt folgendermassen:

»Cum fuerit et sit quod alius condam magister Antonatius de Aquiliis civis romanus suum ultimum condiderit testamentum manu D. Gasparis Pontani pub. not.« [42]).

Es erwähnt im Verlauf, dass unter der Erbschaftsmasse sich zwei Häuser in der Via La Cerasa befanden, eins hinter dem andern, wo die Erben wohnten. Anlieger waren die Erben des Battista Mauri de Trussi, Evangelista »condam magistri Nardi Aquilii«, Pietro Paolo

[39]) Not. de Armannis.

[40]) Not. Antonio Sancio. 1520—1545, f. 10.

[41]) Id. fol. 17—19.

[42]) Not. Stefano de Ammanis. 1519—1527, f. 213, 303—306.

Scalabastro., Giov. Frumenti, Notar des Auditeurs an der apostolischen Kammer, und die öffentliche Strasse.

Vor der Porta del Popolo besassen sie einen Weingarten mit einem Häuschen.

Andere Immobilien und Geräthschaften machten nebst einer Hypothek auf ein Haus von 600 Gulden und einer Schenkung von 500 Gulden »propter nuptias« die Mitgift der Diana, Gattin des Marcantonio, aus.

Antonazzo hatte 400 Gulden besessen, als Aussteuer seiner zweiten Frau Girolama, welche schon Mutter der genannten Diana und der Virgilia war. Diese war mit Bernardino Ciocia vermählt.

Bei der Theilung erhielt jeder 300 Gulden, da sich die ganze Erbschaft auf 1200 Gulden belief [43]).

Herr Corvisieri sagt, die Piazza della Cerasa hiesse jetzt Rondinina, und das Grundstück sei von den Häusern Mazzeti eingenommen. Das Haus des Antonazzo hatte drei Stockwerke, und ein kleineres Haus habe dem Evangelista, seinem Bruder, gehört.

Dass dieser wirklich ein Bruder des Antonazzo ist, scheint mir nicht wahrscheinlich, da er der Sohn eines Nardo und nicht eines Benedetto war, wie wir in den Documenten bereits mehrfach sahen; höchstens kann er sein Neffe gewesen sein, als Sohn des Leonardo, Bruders des Antonazzo.

Auch sein Testament habe ich gefunden; der Anfang davon lautet:

»27. Decembris 1524.

Testamentum magistri Evangelistae pictoris.

In presentia mei notarii etc. personaliter constitutus providus vir magister Evangelista de Aquiliis pictor de regione Columnae infirmus corporis etc.« [44]).

Er traf die Bestimmung, man solle ihn in der Kirche S. Luigi de' Francesi beisetzen, und erklärte, gemäss einem Instrument des Notars Mariano Salibastro aus der Mitgift seiner Gattin Livia 700 Gulden zu besitzen.

Diese Gulden vermachte er ihr, und ausserdem 100 Ducaten und den Niessnutz des Ganzen.

Zehn Ducaten hinterliess er seinem natürlichen Sohne Virgilio, welcher unter dem Namen Fra Girolamo Ordensbruder in der Kirche Trinità in pinciis war. Universalerben waren seine zwei anderen Söhne

---

[43]) Not. Bartolomeo Rotella. 1523—1571, f. 196—197.

[44]) Not. Stefano de Ammanis. 1519—1527, f. 61.

Emilio und Dionisio; wenn diesen die Nachkommenschaft fehlen sollte so trat die Kirche S. Luigi de' Francesi als Erbin ein.

Testamensexecutoren waren seine Gattin und der Schneidermeister Paolo de Tozzolis, ein Schwiegersohn des Erblassers.

Zugegen waren die Steinmetzmeister Lorenzo da Firenze und Bartolomeo di Andrea von Florenz, Giunta di Antonio und Bartolomeo di Gaspare von Volterra.

Von Marcantonio, dem ältesten Sohn des Antonazzo, habe ich kein anderes künstlerisches Zeugniss gesehen, als ein Gemälde in der Sacristei von Sta. Chiara zu Ricti mit der Inschrift:

»Marcus Antonius magistri
Antonatii romanus depinxit MDXI.«

Es stellt dar die Auferstehung mit den Heiligen Stefano und Lorenzo und oben zwischen S. Francesco und S. Antonio den ewigen Vater; an der Predella befindet sich die Passion Jesu Christi.

Der Priester Girolamo kaufte am 9. September 1507 in Gemeinschaft mit dem Caplan von Sta. Maria ein Haus im Rione Regola.

Von Bernardino, dem jüngsten Sohn des Antonazzo, fand ich erwähnt, dass er sich 1521 mit einer Virgilia verheirathete.

Campori [45]) führt für ihn ein Document an, nach welchem er als Maler 1547 und 1549 Stipendiat der Casa Cibo in Carrara war, wo er eine Capelle in der Kirche S. Andrea ausmalte. Diese Malereien geriethen in den schlechtesten Zustand und wurden 1856 mit buntem Marmor überdeckt.

In Actenstücken aus der Mitte und vom Ende des 16. Jahrhunderts fand ich, dass der Name Antonazzo auch Geschlechtsname ist oder wurde; so z. B. traf ich einen Raffael de Antonatiis romanus [46]) und einen Antonio Antonazzo, welcher unter dem 3. Januar 1589 erwähnt wird [47]).

Nach dem bisher Gesagten darf ich hoffen, der Leser habe nunmehr ein bestimmtes umgrenztes Bild vom Maler sowohl, wie vom römischen Bürger Antonazzo bekommen.

Wir haben ihn in Verbindung mit den bedeutendsten Künstlern, wie Perugino, Melozzo da Forli und den Ghirlandajo, getroffen und als Einzelarbeiter an wichtigen Figurenwerken; ihre geringen Ueberreste würden ihm gleichwohl einen Platz in der Geschichte der Malerei sichern, wenn das Urtheil des Vasari und die Bezeichnung als »Un-

---

[45]) H. Campori, Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori etc. in Carrara, fol. 273—274.

[46]) Not. Pavonio Alessandro. 1536—1540, fol. 80.

[47]) Not. Baldassare Paletto. 1571—1618, f. 579.

vergleichlicher« (»incomparibilis«) auf seinem Grabmal nicht genügen sollten.

Bescheiden, wie er war, verschmähte er nicht, sich mit der Rolle des Decorateurs zu begnügen, wenn er mit berühmteren Künstlern zusammen schaffte. Sehr fleissig und als Vater einer grossen Familie übernahm er von der päbstlichen Regierung Bestellungen auf geringere Arbeiten, welche aber sehr einträglich waren durch ihren Umfang und die Sicherheit der Bezahlung und die er von seinen Schülern und gemietheten Ornatisten ausführen liess.

Von seinen Gefährten, von der Regierung, von den geistlichen Körperschaften geschätzt, dabei von rastlosem Fleisse, wurde er allen Aufträgen, die an ihn herantraten, gerecht.

Ehrenhaft, fromm, ein guter Vater, konnte er seiner Familie reiche Früchte seines langen Strebens hinterlassen.

So war Antonazzo.

Mantua, den 1. November 1882.

Doc. Nr. I.

Societas infra Antonatium et Petrum Thorinum pictores.

Indictione prima mense Martii die XVII 1483.

Impresentia mei notarii etc. discretus vir Mag^er^ Antonatius Benedicti pictoris de regione columne ex una et Mag^er^ Petrus thorinis de Senis pictor de regione Pontis etc. parte ex altera et ipsi et quilibet ipsorum sponte etc. contraxerunt ad invicem quandam societatem cuiusdam laborerii pictorum videlicet ad laborandum seu depingendum cameras tres in palatio pape ad omne lucrum commune et ad commune dampnum quod absit cum hoc pacto inter eos aposito et confirmato videlicet quod quandcurque et quotienscumque prefatus Mag^er^ Antonatius non posset ex aliqua legitima causa ire personaliter ad laborandum quod liceat eidem Mag^ro^ Antonatio mittere unum in loco ipsius Mag^ri^ Antonatii ad laborandum. Et quod omnes garzoni seu laborantes ipsorum pretium solvatur comuniter quia sic actum ex pro quibus etc. obligaverunt etc. voluerunt etc. renuntiaverunt etc. Et iuraverunt etc. Item asseruerunt habuisse pro arra et parte solutionis duc. quinquaginta quos in mei presentia diviserunt videlicet XXV pro quolibet.

Actum Rome in Regione pontis in apoteca Sebastiani pontani presentibus hiis Mag^ro^ Lapo Barberio et Antonio de Pistorio aromatorio.

(Archivio Capitolino).

Doc. Nr. II.

Transumptum

Testamenti domine Hieronymae uxoris Mag^ri^ Antonatii Benedicti pictoris infirma An. 1507 die 29 Januarii.

Post formulas consuetas statuit sepeliri in Ecclesia S. Catharine in Catinari in Regione Arenulae, cui ecclesiae reliquit jura funeris et pro sepultura

exponendos reliquit duc. quinque de bonis coniugalibus pro monumento marmoreo ibidem faciendo cum statua mulieris et cum nomine etc.

Reliquit Dianae uxori Marci Antonii Mag[ri] Antonatii filii, suae et Mag[ri] Jacomini sui primi mariti filiae totum quod superabat ius dotis, quae ipsi in duc. mille fuerat constituta, quod pretium est plus ultra eius portionem tam hereditate paterna quam ipsius testatricis.

Reliquit Societati Confalonis florenos vigintiquinque pro anniversario faciendo pro anima testatricis.

Reliquit unum duc. pro una missa ad S. Gregorium pro anima sua.

Reliquit suae filiae Virgiliae unam ronam Bruschini et unam soctanam panni paonatii, unam petiam monachilis usitatam et omnes pannos et vestes dandas tempore matrimonii substituendo, casu mortis, filios Cesarem et Bernardinum: et addidit duos filos corallorum et alia minimi pretii.

Reliquit Cesari ante partem anulum aureum cum zaffiro, alium cum Cameo, alium cum turchina, alium cum granata et sua fornimenta coriarum de argento cum onere supplendi de argentis necessariis dictae Virgiliae tempore matrimonii.

Dixit dicta testatrix habere in pignus a d[o] Mag[o] Antonatio quandam scuffiam cum unciis quinque perlarum minus una quarta parte cum dimidia pro duc. 25 mutuatis d[o] Antonatio, et datis pro elemosina dictae Virgiliae, quam scuffiam dixit esse penes d[nam] Aureliam cum qua Virgilia vivit.

Dixit esse duc. 50 penes heredes sui fratris Petri Jannangeli item penes suum cognatum Paulum de Coronis duc. 150 de quibus dicit rehabuisse duc. 25. . . . . . .

Item penes d. Aureliam duc. 100.

Item . . . . in depositum duc. 25

quos omnes pecunias confitetur fuisse Mag[ri] Jacomini.

Instituit heredes universales . . . . . . (Cesarem et Vir)giliam testatricis filios ex primo marito Mag[o] Jacomino, et etiam Bernardinum eius filium ex altero marito Mag[o] Antonatio.

Reservato in usufructu Mag[ro] Antonatio dum vixerit executores testamentarios fecit d. Ferdinandum G . . . . et Paulum de Coronis suprannominatum absentem.

»Datum Rome in Regione Columne in domo habitationis dicte testatricis »et eius viri presentibus audientibus et intelligentibus hiis videlicet Jo. Paulo »Cole de Reate Aromatario, Evangelista Mag[ri] Nardi pictoris, Petro Ant[o] Lau„rentii Vessecchia pictoribus, Mag[ro] Bartholomeo florentino scarpellino, Sebastiano »Mag[ri] Laurentii de Ciuena pictore, Bartholomeo Luce Florentino, et Petro »Antonii de Ancona scàrpellinis testibus ad predictam causam et singulatim »vocatis habitis et rogatis.«

»Ita est Ego Gaspar Pontanus Not[s] rogatus manu propria.«

(Not. Pontano 1500—5 f. 247.)

Doc. Nr. III.

Testamentum Antonatii pictoris.

Indict^{e} XI mensis Martii die XXVIII 1508.

In nomine domini amen. etc. Providus vir Mag^{r} Antonatius Benedicti pictor Regionis columne licet infirmus corpore sanus tamen mente etc. timens summum mortis periculum cum nil sit certius morte etc. Nolens intestatus de cedere sed testatus etc. hoc suum nuncupativum condidit testamentum quod de iure civili dicitur sine scriptis per manus mei Notarii etc. Et quia anima est dignior corpore illam Altisissimo omnipotenti deo ac beate gloriosissime Matri Virgini Marie et toti Curti celesti commendavit Et iussit quando de hoc seculo etc. corpus suum sepelliri in ecclesia sancti Aloisii cui ecclesie reliquit duc. duos pro omni iure quodsibi debetur Item reliquit Societati Confallonis de qua societate ipse est florenos in urbe currente vigintiquinque pro anniversario fiendo pro eius anima et quod societas intersit exequiis solvendos dictos XXV florenos per eius heredes infra terminum unius anni a die obitus ipsius testatoris Item reliquit Mario eius filio duc. decem iure institutionis Et dixit idem testator exposuisse culpa et defectu dicti Marii virtute lege et littis quatuor annorum et bis = ipse testator carceratus extitit duc. ducentos et ultra Et voluit testator quod casu quo idem Marius actionem aliquam haberet ad legitimam paternam maternam quod dicti ducenti ducati computabiles sint in dictis legitimis In quibus decem ducatis eidem Mario relictis eundem Marium heredem instituit Et voluit quod de bonis suis plus petere non possit Item dixit quod alias ipse testator construxit quondam imaginem Confallonis quam habent Reatini Et Marius Antonius eius filius exigeret a dicta comunitate reate duc. quinquaginta de carlenis et dictus Marcus Antonius illos exigit et transmisit tamen sibi testatori duc. vigintiquinque alios vigintiquinque pro se retinuit. Voluit idem testator quod casu quo dictus Marcus Antonius peteret aliquam pensionem domus ubi est obligata dos uxoris eiusdam Marci Antonii quod iure teneatur idem Marcus Antonius dictos vigintiquinque duc. per eum retentos ponere incontinenti in hereditare ipsius testatoris. Item quod dicto casu teneatur idem Marcus Antonius facere bonas omnes pecunias solutas per d^{num} Hieronymum eius filium in instremitate ipsius testatoris et quod eorum sit opportunis eiusdem d^{ni} Hieronymi. Item reliquit Julie Gratiose et Camille filiabus ipsius testatoris dotes eisdem traditas in quibus dotibus eas heredes instituit Et voluit quod de bonis suis plus petere non possint In omnibus autem aliis ipsius testatoris bonis iuribus nominibus actionibus suos heredes universales instituit etc. prefatos dominum Hieronymum Marcum Antonium et Bernardinum eius filios legitimos et naturales equis porcionibus quos ad invicem substituit si sine filiis legitimis et naturalibus decesserint Et si omnes sine filiis legitimis et naturalibus decesserint iure substituit dictas eius filias. Tutorem dicto Bernardino dedit et fecit idem testator prefatum d^{num} Hieronymum quem Bernardinum venaliter eidem comendavit, Executores vero huiusmodi sui testamenti etc. fecit et deputavit prefatos d^{num} Hieronymum et Marcum Antonium quibus dedit potestatem exequendi contenta in

dicto suo ultimo testamento. Et hoc voluit esse suum ultimum testamentum et ultimam suam voluntatem quarum unam valere voluit iure testamenti. Et si iure testamenti etc. iure codicillorum Et si iure codicillorum etc. iure donationis causa mortis sive cuiuscunque alterius ultime voluntatis cassans etc. non obstante quavis clausula derogatoria etc. et hoc voluit etc.

Actum Rome in Regione columne in domo habitationis dicti testatoris presentibus Blasio Loni, Romulo Hieronymi Bellini, Silvestro Johannis, Bastiano Francisci florentinis scarpellinis, Mag^{ro} Bernardino Natalis de Padua, Mag^{ro} Francisco Natalis de Padua germanis fratribus ferrariis et Petro Paulo Cole de Reate Aromatario testibus etc. (Not. G. Pontano 1500—13, f. 287.)

Doc. Nr. IV.

Codicillum Antonatii Benedicti pictoris.

1508 April. die 19°.

In nomine Domini Amen. Anno a Nativitate eiusdem Millesimo quingentesimo octavo tempore pontificatus s^{mi} in $\chi\rho^{o}$ patris et domini nostri domini Julii divina providentia pape secundi Indictione Undecima mensis Aprilis die quintodecimo Impresentia mei notarii et quinque testium suscriptorum ad hec specialiter vocatorum et rogatorum providus Mag^{er} Antonatius Benedicti pictor Regionis columne licet corpore infirmus mente tamen sanus et conscientia pura reminiscens et melius incogitans quod die vigesimo octavo mensis Martii proxime preteriti suum ultimum condidit testamentum per manus mei eiusdem notarii in quo nonnulla relicta seu legata fecit et disposuit prout in eo continetur volens nunc codicillari et aliqua adere dicto testamento Idem et ergo ante omnia dictum testamentum per eum factum manu mei eiusdem notarii ut supra qui hos codicillos confirmavit in omnibus additis tamen inscriptis clausulis seu capitulis modo et forma prout infra continetur Et primo reliquit et voluit Juliam Gratiosam et Camillam ipsius Mag^{ri} Antonatii codicillaris filias nuptas de earum dotibus et iuribus dotalibus esse liberas ad faciendum et disponendum de eis pro earum libito et voluntate Item etiam reliquit eisdem filiabus et cuilibet earum tempore earum viduitatis sedium in domo habitationis ipsius Mag^{ri} Antonatii ad comoditatem tamen filiorum masculorum Et hec est ultima sua voluntas et ultimi sui codicilli quam et quos perpetuo firmos et firmam haberi voluit omni meliori modo via iure tamen et forma qua et quibus magis et milius fieri potest et debet rogans me notarium infrascriptum ut hos suos codicillos in publicam formam redigerem et omnibus habentibus interesse suis loco et forma unum vel plura conficere documenta quotiens fuerim inquisitus.

Actum Rome in Regione columne in domo habitationis dicti Codicillaris presentibus audientibus et intelligentibus hiis videlicet Johanne paulo Cole de reate aromatario domino Stefano Cotonagniis, Mg^{ro} Bernardino Natalis de Padua Romulo hieronymi bellini et Sylvestro Johannis scarpellinis florentinis testibus ad predicta omnia et singula vocatis habitis et rogatis.

Ita est Ego Gaspar Pontanus Notarius rogans manu propria.

(Ibid f. 343).

Doc. Nr. V.

Conventio infra fratres filiis Antonatii pictoris.

Indictione prima mense Septembris die VI 1512.

Impresentia mei notarii etc. venerabilis vir d^nus^ Hieronymus Antonatii pro se ipso ac ut tutor Bernardini pupilli eius germani fratris tutorio nomine etc. Et d^nus^ Bernardinus qui renuntiavit exceptioni restitutionis in integrum etc. Et Marcus Antonius eorum germanus frater et filii d^ni^ condam Antonatii ipsi et quilibet ipsorum eidem invicem consentiendo sponte et pro equalitate et bono pacis ipsorum fratrum et pro substentatione Marii eorum germani fratris amore fraterno accomunaverunt eum dicto Mario licet absente et me notario etc. omnia et singula ipsorum fratrum bona paterna et voluerunt relictum eidem Mario per supradictum Antonatium eorum patrem eidem Mario factum non valere sed invalidum etc. hanc comunionem preventivam fratres fecerunt dum quando idem Marius fuerit et sit in Urbe reintegratus et restitutus a superioribus habentibus auctoritatem illum in Urbe remictendi et rehabilitandi et non aliter dicta sic veritate etc. pro quibus etc. renunciaverunt etc. voluerunt etc. obligaverunt etc. et Juraverunt etc. rogantes me notarium etc.

Actum Rome in Regione columne in domo habitationis ipsorum fratrum presentibus etc. Johanne Macutii de Capistrano, Petro Johannis de Fesulo, I . . . A . . . . de Fesulo scarpellis (sic), et Guidone Moscatelli de Reate testibus.

(Ibid f. 467.)

Martha, die Patronin der Hausfrau.

Eine ikonographische Studie.

Von Dr. **Berthold Riehl.**

Ludwig Richter, der feine Zeichner deutschen Familienlebens, illustrirt in einem seiner Blätter »Für's Haus« den Spruch:

»Marthen Fleiss, Marien Gluth,
Schön wie Rahel, klug wie Ruth,
Mägdleins bestes Heirathsgut.«

Im oberen Theile der Zeichnung sind die Vertreterinnen dieser vier Cardinaltugenden des Weibes um einen Eichenstamm gruppirt, von Rosen umrankt; während der untere ein reizendes echt deutsches Mädchen in seiner Häuslichkeit als die ideale Besitzerin jener Vorzüge zeigt. Maria und Martha, als oberer Abschluss des Blattes, gruppiren sich zu den Füssen Christi, jene in innigem Gebet den Worten des Herrn lauschend, diese in häuslicher Geschäftigkeit einen Krug, einen Korb und ihren Rocken herbeitragend. Martha erscheint also hier als Repräsentantin der echt weiblichen Tugend des häuslichen Fleisses.

Noch deutlicher giebt diesen Charakter eine Miniatur des Codex Grimani (Förster, Denkmale, Band XI). In einer Küche befindet sich hier rechts ein Kamin, in welchem ein Kessel über dem Feuer hängt, links steht ein Küchenschrank, vor dem ein Kätzchen sitzt. Eine Thür, über der ein Geschirrbrett angebracht ist, führt im Hintergrunde in ein anstossendes Zimmer. In diesem bescheidenen aber wohlgeordneten Heim steht die Schöpferin des Ganzen, Martha, sie ist in die Zeittracht gekleidet und hat ein einfaches Tuch um den Kopf geschlungen, ihre Rechte hält ein Gebetbuch, die Linke den Kochlöffel.

Der Charakter stiller Häuslichkeit und desshalb das Patronat guter Hauswirthschaft wurde Martha durch die biblischen Erzählungen verliehen, die von ihr berichten.

Als Christus einst nach Bethanien kam, besuchte er Martha; sie bewirthete ihn in ihrem Hause (Lukas 10, 38—42), diente ihm und wollte, dass Magdalena, ihre Schwester, ihr helfe, da sie glaubte, einen solchen Gast könne man nicht würdig genug empfangen.

Bei der Erweckung des Lazarus erscheint Martha wieder (Joh. 11, 1—44). Sehr schön stimmt hier das Betragen der beiden Schwestern zu den sonst über ihren Charakter gegebenen Anhaltspunkten. Martha eilt dem Herrn entgegen, klagt ihm ihr Leid und setzt ihre Hoffnung auf seine göttliche Macht; Maria Magdalena dagegen sitzt in tiefem Schmerz zu Hause, umgeben von den trauernden Juden, bis Martha zurückkehrt und ihr sagt, der Herr sei gekommen, sie solle ihm entgegengehen. Da geht sie hin und fällt Christus zu Füssen.

Das letzte Mal besucht Christus die ihm liebgewordenen Geschwister sechs Tage vor seinem Tode (Johannes 12) und sitzt noch einmal mit ihnen zu Tische. »Daselbst« — heisst es im Evangelium — »machten sie ein Abendmahl zurecht und Martha diente, Maria aber salbte die Füsse des Herrn und trocknete sie mit ihren Flechten.«

Bei den Darstellungen dieser Scenen tritt Martha eigentlich nur bei der Bewirthung Christi charakteristisch in den Vordergrund. Das Malerbuch vom Berge Athos giebt Vorschriften über die künstlerische Darstellung derselben und zwar unter den Titeln: »Christus von Martha und Maria bewirthet«, und »Christus wird von Maria, der Schwester des Lazarus, mit kostbarem Oele an den Füssen gesalbt.« Beide Male tritt hier Martha als die Wirthin mit der Schüssel auf, wie dies auch in der abendländischen Kunst der Fall ist.

Ein Holzschnitt des Hans Bürgkmaier (Bartsch 16) stellt die ersterwähnte Erzählung dar. Maria und Lazarus lauschen den Worten Christi, während Martha in schlichtem Hausgewande, mit Schürze und Kopftuch und im Eifer aufgestülpten Aermeln auf die Küche im Hintergrund zuschreitet und gegen Christus gewendet mit der Rechten auf Maria zeigt, um die Frage anzudeuten, ob diese ihr nicht helfen soll? Der gleiche Vorwurf ist von Stilllebenmalern öfters verwerthet worden, wobei dann natürlich die Küche und besonders die Vorräthe den eigentlichen Inhalt des Bildes ausmachen, die Figuren dagegen nur im Hintergrunde angedeutet sind. Schon Pieter Aertsen behandelte nach van Mander's Zeugniss diesen Gegenstand, für die spätere Auffassung desselben erwähne ich ein Gemälde aus dem Jahre 1637 von P. de Blot in der Lichtenstein'schen Galerie in Wien (Nr. 960) als besonders charakteristisch.

Die zweite Erzählung ist dargestellt auf dem Magdalenen-Altar zu Tiefenbronn (1431 von Lukas Moser gefertigt). Hier sitzt Christus

bei Tische, der mäkelnde Judas zu seiner Linken, Maria Magdalena salbt die Füsse Jesu und trocknet sie mit ihren Haaren, während Martha im aufgeschürzten Kleide von der rechten Seite kommend eine Schüssel auf den Tisch setzt.

Bei der Erweckung des Lazarus schreibt das Malerbuch vom Berge Athos vor, dass Martha und Maria anbetend zu den Füssen Christi liegen sollen, eine Auffassung, die durch Giotto's Wandgemälde in der Cappella dell' Arena auch in die abendländische Kunst eingeführt wurde. Gewöhnlich dagegen sehen wir — ich erinnere beispielsweise an Sebastian del Pianbo's berühmtes Bild der Nationalgalerie zu London — nach Johannes 11, 32 Magdalena anbetend im Vordergrunde, während die meist nicht näher charakterisirte Martha in den Hintergrund gedrängt ist.

Die Legende, die sich um Martha wob, erzählt uns, dass sie aus einem königlichen Geschlechte stammte und nach dem Tode ihrer Eltern voll häuslichen Sinnes ausser dem eigenen Gut auch noch das Erbtheil des Bruders und der Schwester verwaltete. Auch erfahren wir, dass sie das blutflüssige Weib gewesen, das durch die Berührung des Gewandes Christi geheilt ward (Matthäus 9, 20—22). Zum Danke errichtete sie in ihrem Garten eine Statue Christi, die dann Heilkraft erhielt.

Die Schwester der Martha aber, Maria Magdalena, war ein schönes, üppiges Weib. Martha und ihr Bruder Lazarus brachten sie jedoch zur Besserung und als der Herr zu Bethanien im Hause Simonis' speiste, ging sie zu ihm, that Busse, salbte seine Füsse mit köstlicher Salbe, wusch sie mit ihren Thränen und troknete sie mit ihren Haaren, da verzieh ihr Christus ihre Sünden und Maria führte von nun an ein frommes und sittsames Leben [1]).

Bei den freundschaftlichen Verhältnissen zwischen Christus und den Geschwistern zu Bethanien kann es uns nicht wundern, dass sich die Mutter des Herrn nach dem Tode ihres Gatten häufig bei jenen aufhielt, und so hören wir, dass sie bei der Erweckung des Lazarus zugegen war und bei den Geschwistern wohnte, als Jesus nach Jerusalem zog, um sich seinen Feinden zu überliefern. Die Schwestern begleiteten die Mutter Christi nach dem Richthause, als ihr Sohn verurtheilt wurde, blieben bei ihr, als er den Kreuzestod erlitt und halfen ihn bestatten [2]).

---

[1]) Die Erzählung der reuigen Büsserin Lukas 7, 36—50, ähnlich Matthäus 26, 6—13 und Markus 14, 3—9. Die Identificirung dieses Weibes mit Maria Magdalena veranlasst durch Johannes 11, 2 und 12, 3.

[2]) Alwin Schultz, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria.

So weit stimmt Martha's Charakter in Bibel und Sage völlig überein, nicht so in jenem Theile der Legende, der von ihrem ferneren Leben berichtet und wesentlich durch die Magdalenen-Legende beeinflusst ist.

Nach der Himmelfahrt des Herrn — so wird uns hier erzählt[3]) — als die Jünger in alle Lande auseinandergegangen, wurden Lazarus, Magdalena, Martha und noch einige andere Christen von den Ungläubigen in ein Schiff gestossen. Obgleich das Fahrzeug von den tückischen Feinden der Ruder, Segel und Steuer beraubt war, kamen die frommen Dulder doch bald an eine Küste und landeten bei dem Orte, der desshalb »Saintes Maries« genannt wurde und in der Camargue auf der Westseite des Mündungs-Deltas der Rhone liegt. In Kürze bekehrten sie fast die ganze Gegend und hiebei zeichnete sich besonders Martha durch grosse Beredsamkeit aus.

Zu dieser Zeit trieb zwischen Arles und Avignon ein furchtbarer Drache sein Unwesen, er lag den ganzen Tag in der Rhone verborgen, versenkte die Schiffe und erwürgte die Menschen. Die Bewohner der Gegend wandten sich mit den dringendsten Bitten an Martha, ihnen gegen das Ungeheuer beizustehen. Da ging Martha zu dem Drachen, der eben einen Menschen verzehrte, besprengte ihn mit Weihwasser und zeigte ihm das Kreuz; und er ward zahm wie ein Lamm. Sie aber fesselte ihn mit ihrem Gürtel und befahl dem Volke, das Unthier mit Lanzen und Steinen zu tödten. Der Drache hiess bei den Bewohnern der Gegend Tarasconus und desshalb wurde dieser Ort Tarascon genannt.

Martha erbaute daselbst eine Kirche und lebte neben derselben in der grössten Enthaltsamkeit mit zahlreichen frommen Schwestern, die sich um sie geschaart hatten. Zum Lohne für ihr gottseliges Leben verlieh ihr der Herr wunderbare Kraft, so dass sie einmal einen Mann, der ertrunken war, als er bei Avignon durch die Rhone schwimmen wollte, um ihre Predigt zu hören, vom Tode erweckte.

Der frommen Martha wurde ihr Tod ein ganzes Jahr vorausgesagt. Als sie starb, erschienen Christus und ihre Schwester Magdalena an ihrem Todtenbette und verscheuchten die Dämonen; ja der Herr selbst bestattete mit dem Bischof Fronto ihre Leiche.

Von den Darstellungen dieser Legende betrachten wir zuerst die der Bekehrung der sündigen Magdalena. Drei Momente derselben

---

[3]) Litteratur: AA. SS. 29. Juli, Tom. VII, pag. 4—13. Jac. a Voragine, legenda aurea. Petrus de Natalibus, catalogus SS. Das alte Passional, herausg. von Hahn. Frankfurt 1845. Die Heiligen Gottes, Urach 1481. Das Passional, eine Legendensammlung des 13. Jahrhunderts, herausg. von K. Koepke.

wurden von der bildenden Kunst verwerthet: Martha tadelt die Sünderin, sie tröstet die verzweifelnde Büsserin und sie führt die Bekehrte zu Christus.

Den ersten Vorwurf hat ein Gemälde des G. P. Lupicino im Belvedere zu Wien (Nr. 247). Maria Magdalena, ein üppig schönes Weib in reichem, tiefausgeschnittenem Gewande, sitzt in der Mitte des Bildes in einem Lehnstuhle vor ihrem Putztische, ihr prächtiges Haar, in dem ihre Rechte mit Freuden wühlt, fällt frei über Nacken und Schultern, rechts hinter ihr steht eine Dienerin, beschäftigt, das Haar zu ordnen. Links hinter dem Putztische steht Martha — schlicht gekleidet, mit einem Tuch auf dem Kopfe, dessen rechtes Ende über die linke Schulter fällt — mit bittend gefalteten Händen redet sie der Schwester inständig zu, sich zu bessern. Magdalena aber verachtet ihre Worte und blickt, sich von ihr abwendend, mit gefallsüchtig lüsternen Augen aus dem Bilde den Beschauer an.

Martha, die verzweifelte Büsserin tröstend, finden wir auf dem Gemälde des M. A. Franceschini in der Dresdener Galerie. Magdalena hat ihr prächtiges Gewand bis zu den Hüften herabgerissen und ihr zartes Fleisch mit der Geissel, die sie noch in der erschlafften Linken hält, gemartert; sie sinkt erschöpft zusammen und wird von einer Dienerin unterstützt, ihr mattes Auge richtet sich zu der rechts neben ihr stehenden Schwester, die ihr Trost einspricht und sie mit sanftem Blick und entsprechender Handbewegung auf die himmlische Gnade verweist. Martha trägt ein schlichtes Kleid und hat den Mantel als Haube über den Kopf gezogen.

Der Stich des M. A. Raimondi (Bartsch 45) zeigt uns Martha, welche die Bussfertige zu Christus führt. Martha, nicht die Mutter Christi — wie man auch angenommen hat — ist es. Das sagen uns die Legenden, zumal in ihrer poetischen Bearbeitung. Bei dem völligen Mangel einer schärferen Charakterisirung der Figur ist es allerdings unmöglich, aus ihr selbst einen Schluss zu ziehen.

Aus der Zeit des Zusammenlebens der Schwestern mit Maria wurde nur der Abschied Christi von seiner Mutter, wobei Martha und Magdalena zugegen sind, von der bildenden Kunst verwerthet [4]).

Mit tiefergreifender Empfindung hat Dürer in seinem Marienleben diese rührende Trennung gezeichnet (Bartsch 92, Heller 1781). Vor einem geöffneten Thore, durch das wir im Hintergrunde eine stattliche Burg sehen, ist Maria, die Hände faltend, im höchsten Schmerze zusammengebrochen, die tieferschütterte Magdalena sucht sie zu unter-

---

[4]) Alwin Schultz, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria.

stützen, Martha — wie gewöhnlich schlicht gekleidet, den Kopf mit der Haube umhüllt — steht in dumpfen Schmerz versunken links neben dieser Gruppe. Christus, nach rechts zum Weggehen gewendet, blickt betrübt auf seine Mutter zurück und erhebt die Rechte, sie segnend.

Einen fein charakteristischen Zug gab dieser Scene Dürer in seiner kleinen Passion (Bartsch 21, Heller 1276). Die Situation ist hier dieselbe; Maria und Magdalena sind anbetend, jammernd in die Kniee gesunken, Martha aber — allein in die Zeittracht mit Haube und Schürze gekleidet — steht hinter ihnen und legt ihren rechten Arm schützend auf Maria's Schulter.

Das Gemälde des Bartholomäus Bruyn in der Pinakothek zu München (Nr. 84) bietet eine genaue Kopie des Holzschnittes aus Dürer's Marienleben, während wir eine etwas freiere Nachbildung auf einem Altarflügel aus der Mitte des 16. Jahrhunderts im k. bayrischen National-Museum (2. Stock, 1. Saal) sehen. Auch die Reliefplatte des Georg Siegenfelder an St. Stephan zu Wien von 1555 [5]) zeigt den Einfluss des Dürer'schen Blattes. Martha, wie gewöhnlich aufgefasst, auf der linken Seite des Bildwerkes unter einer Thüre stehend, tritt hier besonders stark hervor.

Eine eigenartige Auffassung dieses Vorganges bietet Peter Vischer's schönes Epitaph-Relief für Margaretha Tucher im Dom zu Regensburg (vom Jahre 1521) [6]). In der Mitte des Reliefs, dessen Hintergrund eine phantastische Architektur bildet, steht links Christus, die Rechte segnend erhoben und betrübt auf seine Mutter blickend. Ihr Gesicht verräth tiefen Kummer, die Hände sind betend gefaltet. Rechts hinter Maria steht, gleichfalls betend, Magdalena, voll Schmerz den Blick zum Himmel emporrichtend, und neben ihr ist Martha's Kopf sichtbar. Links hinter Christus erscheinen drei Apostel, von denen Petrus und Bartholomäus leicht erkennbar sind.

Tritt schon bei diesen Darstellungen Martha gegen Magdalena bedeutend zurück, so ist dies noch mehr bei der Begegnung des kreuztragenden Heilands und der Frauen, der Kreuzigung, Kreuzesabnahme und der Beweinung des Leichnams Christi der Fall. Magdalena spielt hier — in Folge der biblischen Erzählung — stets eine hervorragende Rolle, Martha aber, obwohl häufig anwesend — wenn nämlich nicht nur die drei Marien zugegen sind — ist fast nie bestimmt charakterisirt, so dass das Bestreben, ihre Persönlichkeit festzustellen, leicht zu willkürlichen Spielereien führen würde.

---

[5]) Mitth. der k. k. Centralcommission, neue Folge, Bd. I, p. 90.

[6]) Eine Wiederholung aus der Vischer'schen Giesshütte von 1543 im bayrischen National-Museum, 2. Stock, 2. Saal.

Eine Darstellung der Fahrt nach Saintes Maries hat der Tiefenbronner Altar von Lukas Moser. Die verbannten Gläubigen, unter denen wir im Hintergrunde Martha erkennen, sitzen eng zusammengedrängt in dem Schifflein, das ohne Ruder und Steuer bloss unter Gottes Führung dahinfährt.

Die Bändigung des Drachen durch Martha habe ich mit Ausnahme eines kleinen Holzschnittes im Leben der Heiligen (Urach 1481) nicht behandelt gefunden. Hier schreitet Martha in einem einfachen an den Hüften geschürzten Kleide, das Haupt wie gewöhnlich mit einem Tuche umwunden, dem aus der Höhle kommenden Drachen entgegen und zeigt ihm das Kreuz.

Die Kunst liess überhaupt die Legende, welche sich um die späteren Lebensjahre Martha's wob, ausser Acht. In der Poesie [7]) wurde ihr Charakter durch das Verhältniss zur sündigen, jüngeren Schwester, der Maria Magdalena, bestimmt. Martha, die, obgleich Nebenperson, bei der weitläufigen Behandlung der Geschichte der Magdalena in den mittelalterlichen Schauspielen doch ausführlich geschildert wird, tritt als die ruhig besonnene, für das Seelenheil der ausgelassenen Magdalena in mütterlicher Liebe besorgte Schwester auf. Der Sünderin üppiges Treiben und die vergeblichen Bekehrungsversuche der Martha und des Lazarus werden in langen Reden geschildert, die gottlose Schöne antwortet den Mahnreden der älteren Schwester nur mit Schmähworten:

»nu bistu gris und alt,
der lip ist dir von alter kalt,
nu gang spinn dinen racken,
daz dich der divel zacke« [8]).

Die zuletzt doch Bekehrte wird von Martha auf Christus verwiesen und als sie von diesem Verzeihung erlangt, freudig von ihren Geschwistern wieder aufgenommen.

Die bildende Kunst dagegen fasste Martha, wie bereits angedeutet, im Anschluss an die Bibel. Sie giebt ihr den Charakter des ruhig besonnenen, häuslichen Weibes, dessen züchtiges, frommes Walten in ihr verkörpert erscheint. Dass eine Jungfrau das Patronat der Hauswirthschaft erhält, darf uns bei der Bevorzugung der Jungfrauen unter den Heiligen nicht wundern, und es ist ja auch ein schöner Gedanke, die

---

[7]) Mone, Schauspiele des Mittelalters: Handschrift des 14. Jahrhunderts aus St. Gallen, p. 79 ff., „Das Leben Jesu“ betitelt; ebenda: Passionsspiel, Papierhandschrift aus Donaueschingen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, p. 154 ff. Haupt, Zeitschrift, 3. Bd. p. 494 ff. Alsfelder Passionsspiel.

[8]) St. Galler Handschrift des 14. Jahrhunderts bei Mone.

echte Häuslichkeit durch ein Mädchen zu versinnbilden, wie es Richter auf dem erwähnten Holzschnitte mit so fein poetischer Empfindung gethan.

Nur das für die Hausfrau etwas ominöse Attribut des Drachen verblieb Martha, als Heidenbekehrerin, aus der Legende; die Schauspiele aber scheinen den Anlass zu der häufig ältlichen Bildung der Gesichtszüge unserer Heiligen gegeben zu haben.

Da die Einzeldarstellungen von Martha so oft mit denen anderer heiliger Frauen verwechselt werden, scheint es mir nöthig, zunächst auf Darstellungen hinzuweisen, die uns nicht nur durch ihren — den schon besprochenen Kunstwerken und litterarischen Quellen entsprechenden — Charakter, sondern auch noch durch beigeschriebenen Namen erkennen lassen, dass wir Martha, die Schwester der Maria Magdalena, vor uns haben.

Auf dem Holzschnitte speculum humanae salvationis (um 1450) [9]) sehen wir links oben die büssende Magdalena, rechts Martha in schlichtem Kleide und langem Mantel, mit dem Kopftuche; in der Linken hält sie den Weihwasserkessel, in der Rechten den Adspergil und einen Strick, woran der Dämon gefesselt ist. Dieselbe Auffassung von Martha giebt der Stich des M. A. Raimondi (Bartsch 182), auf welchem die etwas ältlich gebildete Heilige wie auf dem eben erwähnten Holzschnitte statt des Drachen einen gefesselten Dämon neben sich hat [10]).

Auch die Initiale M am Beginne der Marthenlegende in einer 1447 für Kaiser Friedrich geschriebenen Bilderhandschrift der Legenda aurea scheint die gleiche Darstellung zu geben (Wien, Hofbibliothek Nr. 326). Martha, schlicht gekleidet, trägt ein Kopftuch, dessen Enden um den Hals geschlungen sind, in der Linken hält sie eine rothe Schnur, an die der Drache gebunden; Felsen und Bäume deuten die Scenerie an [11]).

Die Münchner Pinakothek besitzt ein früher dem Grünewald zugeschriebenes Altarwerk aus der Stiftskirche zu Aschaffenburg [12]); das Mittelbild stellt die Bekehrung des heiligen Mauritius dar, die Flügelbilder die Heiligen Chrysostomus und Lazarus, Maria Magdalena und Martha [13]). Die Unrichtigkeit der Ansicht Wessely's in seiner Ikono-

---

[9]) Holzschnitte des Germanischen Museums, Tab. XLI u. XLII.

[10]) Auf dem Originalstiche, der mir nicht vorlag, findet sich nach Bartsch die Beischrift S. Marta. — Die Verwechslung von Drache und Dämon ist eine so häufige, dass sie uns hier nicht wundern darf, zumal sie bei Martha durch das Attribut des Weihwassers der Waffe gegen die Dämonen besonders nahe lag.

[11]) Gütige Mittheilung des Herrn Dr. Theodor Frimmel in Wien.

[12]) Ueber die Flügel als Jugendwerke Kranach d. Aelt. siehe Woltmann Woermann, Geschichte der Malerei, 2. Bd., p. 420.

[13]) Der Name ist in den Heiligenschein geschrieben.

graphie Gottes und der Heiligen, die Dargestellte sei Martha, die Mutter des Simon Stilites, ergiebt sich — abgesehen von allem Uebrigen — schon aus der Zusammenstellung der drei Geschwister. — Martha erscheint auf diesem Bilde als ganze Figur im Dreiviertel-Profil nach rechts gewendet; ihr jungfräulicher, doch nicht mehr allzu jugendlicher Kopf hat einen zarten, friedlich ruhigen und sinnigen Ausdruck; sie trägt ein rosafarbenes Kleid, durch einen schwarzen Brustlatz und Besatz geziert, darüber legt sich von der linken zur rechten Seite ein unter dem rechten Arm durchgezogener grüner, lichtblau gefütterter Mantel, um den Kopf hat sie graziös ein Tuch geschlungen, dessen Ende um den Hals und über die rechte Schulter gelegt ist, die rechte Hand hält den Adspergil, die linke den Weihkessel; auf dem Boden in der linken Ecke liegt der besiegte Drache.

Durch diese Darstellungen gewinnen wir eine feste Basis, um den Charakter Martha's in der bildenden Kunst zu erfassen und sie auch auf anderen Kunstwerken zu erkennen, bei denen sie bisher mit Margaretha verwechselt wurde.

Aus der Nürnberger Morizcapelle gelangte vor Kurzem ein vorzügliches Gemälde Zeitblom's, die heilige Martha darstellend, in die Pinakothek zu München. Die Dargestellte ist nicht Margaretha — wie man bisher angenommen [14]) — sondern Martha, die Patronin der Hausfrau. Ich kenne kein Bild der heiligen Margaretha, bei welchem die Märtyrerin nicht irgend gekennzeichnet wäre und sie nicht wenigstens eines ihrer Attribute: Kreuz, Krone, Palme, Taube und Buch hätte. Alle Kunstwerke bis zur handwerksmässigsten Holzsculptur herab suchen in Margaretha den Charakter des mädchenhaft Zarten, den sie ja ausdrücken soll, zum Wenigsten in dem gelösten Haar zu geben, aber eine Darstellung der Margaretha wie diese wäre entschieden verfehlt. Dergleichen wird bei einem Künstler wie Zeitblom nicht vorkommen. Die Kunst des Mittelalters und des beginnenden 16. Jahrhunderts charakterisirt viel feiner und bestimmter, als wir gewöhnlich glauben, wir müssen nur den Charakter der dargestellten Figuren erst recht beobachten und verstehen lernen. Martha trägt hier ein schlichtes, dunkles Gewand, über das ein rother Mantel geworfen, ihr Kopfputz besteht in einem einfachen weissen Tuch, dessen rechtes Ende sich leicht über die linke Schulter legt. Als Attribut trägt die Patronin der Hausfrau an ihrem Gürtel einen Bund Schlüssel und ein Messerbesteck; ihre Rechte hat sie segnend erhoben, mit der Linken hält sie den

---

[14]) So noch Ernst Förster in seinem Aufsatze, Kunstnachrichten aus Nürnberg. Allg. Ztg. 1882, Nr. 286.

Mantel. Der überwundene Drache liegt hinter Martha, zu ihr emporblickend.

Lübke erwähnt in seiner Geschichte der Plastik (2. Aufl. p. 611) die im Freisinger Diöcesan-Museum in einem kleinen Altarschrein stehenden bemalten Holzstatuen der heiligen Barbara und Margaretha, die wohl aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammen. Die von ihm als Barbara bezeichnete Figur ist jedoch, wie ihr Attribut, die Salbbüchse, zeigt, nicht Barbara, welche mit dem Hostienkelche oder dem Gefängnissthurm dargestellt wird, sondern Maria Magdalena, die sich ausser durch ihr Attribut noch durch das reichere Gewand charakteristisch von der nebenstehenden Figur, die nicht Margaretha, sondern Martha, ihre Schwester, ist, unterscheidet. Für Margaretha, die Königstochter, passt diese schlichte, innige Figur aus den bereits bei dem Zeitblomschen Bilde angeführten Gründen gar nicht, für Martha dagegen vortrefflich. Martha hat ihre gewöhnliche Tracht, ein einfaches an den Hüften gegürteltes Obergewand und einen blauen Mantel, auf dem Kopfe trägt sie eine — hier besonders bezeichnende — weisse Haube. Es ist nämlich die Haube, welche die verheiratheten Frauen seit dem Ende des 15. Jahrhunderts trugen. Der Drache in kleinerem Massstabe gebildet, wird von Martha an einer Kette geführt. Es war ein schöner Gedanke, die Schwestern, welche die beiden Haupttugenden des Weibes versinnbilden, die echte Häuslichkeit und gemüthvolle Frömmigkeit, auf einem Hausaltare nebeneinanderzustellen, wie sie der oben angeführte Spruch zusammengestellt hat.

Martha soll das Ideal des echten, in der Stille wirkenden häuslichen Weibes sein, sie hat mit diesem das Loos getheilt, schnell vergessen zu werden, obgleich sie manchen tüchtigen Künstler zu ihrer Darstellung anlockte. Die Darstellungen Martha's, die noch unter falschem Namen gehen, sind gewiss zahlreich. Mögen diese Zeilen zu weiterem Forschen Anlass geben und so dazu führen, Martha, die Patronin der Hausfrau, wieder in ihr altes Recht einzusetzen.

Zur Charakteristik des Cornelis de Wael.

Von **L. Scheibler.**

In meinem Referate über Riegel's Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte [1]) habe ich versprochen, auf Cornelis de Wael zurückzukommen, dem ich Nr. 548—549 der Braunschweiger Galerie zuschrieb. Die Werke dieses tüchtigen Antwerpeners, der, 1594 geboren (nach de Bie) schon bald nach 1620 nach Genua kam (da v. Dyck bei seiner italienischen Reise ihn dort schon antraf) und dort, abgesehen von zwei kurzen Aufenthalten in Rom, bis zu seinem Tode (1661—1662 Liggeren), verweilte [2]), sind nämlich bis jetzt meist verkannt worden (schon 1880 hatte ich in einer These meiner Inaugural-Dissertation darauf hingewiesen); wenigstens ist dies bei fast allen nicht in Genua befindlichen Bildern des Meisters der Fall, und auch von diesen ist bis vor Kurzem nur wenig die Rede gewesen. Bei solchen Umständen versteht es sich von selbst, dass auch die künstlerische Individualität Wael's und seine Stilentwicklung unbekannt geblieben sind.

Der Ausgangspunkt für meine Kenntniss des Meisters waren zwei Bilder der Galerie Harrach in Wien, Nr. 133—134, Halt auf dem Marsche und Lagerscene mit Beschiessung einer Festung, die den sehr verfehlten Namen E. v. de Velde tragen. Im Herbste 1877 versuchte ich zuerst eine Zeit lang vergeblich, den Urheber zu errathen; dann fand ich, dass Nr. 8 u. 28 im 2. Parterrezimmer des Belvedere, Erstürmung einer Festung und Ausfall, von derselben Hand herrühren müssten. Nach einigem Schwanken zwischen Snayers, dem im Belvedere so stark vertretenen R. v. Hoecke und C. de Wael, von dem dort ein traditionell ihm zugeschriebener Zug durch's rothe Meer, entschied ich mich für den letzteren Meister, namentlich auf Grund einer Untersuchung seiner in der Albertina zahlreich vertretenen Radirungen. In den folgenden Jahren lernte ich dann von ihm noch kennen: den von jeher richtig benannten italienischen Markt-

---

[1]) Vergl. Repert. VI, S. 195.

[2]) Die Quellen über den Meister sind de Bie und namentlich Raf. Soprani, Vite de' pittori Genovesi von 1674, S. 325—326, dessen ausführlicher, aus persönlicher Bekanntschaft mit Wael geschöpfter Bericht in der Litteratur nicht immer genügend verwerthet worden ist.

schreier in Kassel[3]), die erwähnten zwei Bilder in Braunschweig, Plünderungsscene und Kriegslager (»P. Molyn d. J.«), Kampf auf Brücke und Lagerscene in Anholt bei Emmerich, Sammlung des Grafen Salm und eine Lagerscene Nr. 47 in Neapel (»Meulen«). Die beste Gelegenheit aber, den Meister kennen zu lernen, bietet die Akademie zu Venedig, woselbst in der Sala Contarini sechs zusammengehörige ziemlich grosse, gut aufgestellte Bilder von ihm vorhanden sind (»attribuito a Dujardin«): 141 Halt auf dem Marsche, 146 Vornehme Gesellschaft im Freien, 147 Fest von Landleuten, 156 Jahrmarkt, 157 Hafenscene, 160 Almosenvertheilung vor Kloster. Die meisten dieser sechs Bilder, wenn nicht alle, entlehnen italienischem Leben ihre Stoffe. Als ich 1879 nach Genua kam, war ich darauf gespannt, ob meine aus den genannten Gemälden und den Radirungen gewonnene Vorstellung von der Kunstweise des Meisters durch die dort etwa noch von ihm vorhandenen Werke bestätigt würde. Dies fand nun in der That statt, indem ich daselbst eine ziemliche Anzahl seiner Gemälde antraf, theilweise sogar unter dem richtigen Namen. Letzteres ist der Fall bei dem Gefechte in der Städtischen Galerie (Pal. Rosso oder Brignole-Sale) und den sechs meist italienische Bauernscenen darstellenden Bildchen des Pal. Durazzo-Pallavicini. Ein Reitergefecht im Pal. Balbi-Senarega (0,40 × 0,60) heisst Scuola fiamminga und eine Lagerscene der Accademia ligustica (0,43 × 0,75) ist unbenannt[4]). Zuletzt erkannte ich als von ihm noch eine Darstellung der Werke der Barmherzigkeit Nr. 349 in Marseille (»Spanische Schule«) und den Untergang der Egypter im rothen Meere, Nr. 214 zu Antwerpen. Dies Bild gilt zwar allenthalben als Hans Jordaens, hat aber keineswegs grosse Aehnlichkeit mit dessen bezeichneten Werken in Berlin und dem Haag; es scheint nur darum so benannt, weil H. Jordaens diese Scene besonders liebte. Auf Zeichnungen Wael's habe ich bisher wenig geachtet, doch möchte ich auf drei im Berliner

---

[3]) In der älteren Litteratur werden noch zwei andere C. de Wael genannte Bilder als in Kassel befindlich angeführt: Zwei sich raufende Knaben nebst Zuschauern und eine grosse Schlacht zwischen Orientalen und Europäern. Nach einer Mittheilung, die ich Herrn Director Eisenmann verdanke, ist ersteres Stück schon seit Jérôme's Zeiten nicht mehr dort und das zweite kam 1827 ins Schloss zu Hanau. Dagegen schreibt Eisenmann dem Meister einen Halt von Reitern, Nr. 308 der Kasseler Galerie, zu.

[4]) Leider war mir bei meinem Besuche Genuas noch nicht bekannt, dass F. Alizeri in seinem ausführlichen Guida di G. von 1875 eine beträchtliche Anzahl von dortigen Bildern des C. de Wael anführt, die ich hier zusammenstellen will, indem ich sie der Nachprüfung der Fachgenossen empfehle. Pal. Nicolo Brignole (a fianchi di S. Luca), Angriff auf eine Festung und eine andere figurenreiche Scene (im Salone); ferner einige »briose quadretti«. Pal. Adorno, zwei Sopraporten. Pal. Giorgio Doria (Strada nuova) Volksauflauf. Pal. Pallavicini (Piazza fontane amorose) einige Bilder mit Volksbelustigungen. Pal. Sopranis (Via S. Agnese) Tanz um das goldene Kalb; Kindermord; Plünderung; Kirchenscene. Pal. Rosso (im Stock über der Galerie) drei Bildchen mit Darstellungen der Jahreszeiten. Auch bei der unten angeführten neueren Litteratur sind mehrere von mir nicht gesehene Werke des Meisters in und bei Genua genannt.

Kabinet aufmerksam machen; auf zwei davon steht sein Name, der wenigstens aus dem vorigen Jahrhundert herrührt. Eine figurenreiche Lagerscene (rechts mit feuernden Kanonen, links hinten eine Kirche) ist eine fein ausgeführte getuschte Federzeichnung mit guten weichen Lichteffekten. Wahrscheinlich gehört sie zu Nr. 134 der Galerie Harrach zu Wien.

Was nun die Stilentwicklung des Künstlers betrifft, so glaube ich, dass er in seiner früheren Zeit als ein dem gleichalterigen P. Snayers paralleler, aber demselben überlegener Antwerpener gelten kann; später, nachdem er seinen Wohnsitz in Genua aufgeschlagen, hat er mit den Darstellungen aus dem italienischen Leben manches von der Weise des so einflussreichen Laar angenommen, ohne jedoch unselbständig zu werden. Das helle, kühle Colorit der früheren Bilder — sie sind hieran leicht von den früheren des Snayers zu unterscheiden, während der Silberton Hoecke's ihnen näher steht — macht unter dem Einflusse Italiens oft einem sehr abweichenden kräftigen und warmen Tone Platz; ebenso wird der früher flüssige Auftrag jetzt pastoser und leider zuweilen in der Weise der einheimischen Genremaler selbst arg decorativ (z. B. bei dem Marktschreier in Kassel). Auch unter seinen früheren Stücken kommen schon ziemlich flüchtige Arbeiten vor; diese Ungleichheit im Werthe derselben, die sich auch bei den Radirungen zeigt, erklärt theilweise die stark von einander abweichenden Urtheile, die über Wael in der neueren Litteratur gefällt worden sind. Beispiele seiner früheren Bilder sind die in Wien, namentlich in der Galerie Harrach, die in Braunschweig, Neapel und Marseille; spät sind die in Venedig, die im Pal. Durazzo-Pallavicini zu Genua und das Mosesbild in Antwerpen. Von Snayers und Laar unterscheidet Wael sich gleichermaassen durch Noblesse in Haltung, Bewegung und Physiognomien: so ausgesprochene Galgengesichter wie bei Snayers finden sich nie bei ihm, und bei aller Lebendigkeit der Bewegung bleibt er immer fein und maassvoll. Charakteristisch ist für ihn die etwas gezierte kerzengerade Haltung seiner schmächtigen Cavaliere beim Stehen; bei der leisesten Berührung würden sie in Gefahr kommen, umzufallen. Ungeschick des Zeichners ist schwerlich der Grund für diese Marotte, sondern wohl ein Streben nach modischer Vornehmheit.

Werfen wir einen flüchtigen Blick auf die Rolle, die der Künstler und seine Werke in der neueren Litteratur gespielt haben — wir werden dabei einige von mir nicht gesehene Gemälde desselben kennen lernen — so finden wir, dass Immerzeel und Kramm keins seiner erhaltenen Werke anführen, während Waagen (Handbuch 2, 71) das Wiener Mosesbild das einzige ihm von diesem »Künstler von ungemeinem Talent« bekannte nennt. Arthur Dinaux gab 1847 in den Archives hist. et littérat. du nord de la France etc., nouv. série, tome 6, p. 345—349, einen Aufsatz über den Meister, worin er die Nachrichten Soprani's verwerthete und die Radirungen ziemlich eingehend behandelte, von den Gemälden aber wenig sagte, da seiner Meinung nach dieselben bekannt genug seien; er erwähnt nur eins davon, in englischem Privatbesitze. Der in der Biographie nationale (belge) von 1876 enthaltene Artikel über Wael von Aug. v. d. Meersch ist nur ein Auszug aus dem Aufsatz von Dinaux; die erhaltenen Gemälde werden hier gar nicht berührt.

Rooses war, als er den Maler in der vlämischen Ausgabe seines Buches über die Antwerpener Malerschule zu besprechen hatte, gerade schlechter Laune: die beiden einzigen Stücke, die er anführt, das Wiener Bild und ein Einzug Ferdinand's im Antwerpener Rathhaus, fertigt er mit dem Prädikat »äusserst schwach« ab. In der deutschen Ausgabe ist der Misshandelte aber zu einem »verdienstvollen Maler« avancirt; eine Darstellung der Werke der Barmherzigkeit im Pal. Adorno zu Genua soll sogar »sehr schön« sein, und ebenso anerkennend urtheilt Rooses jetzt über das Gefecht im Pal. Rosso. Die beiden früher genannten Schandstücke dagegen werden mit dem Mantel der Liebe verhüllt. H. Hymans erwähnt in seinen Notizen über eine italienische Reise (Bull. comm. roy. 1879, p. 38) nur eine grosse Befreiung Petri in S. Ambrogio zu Genua. Branden führt nach Autopsie ausser dem von Rooses genannten Werke in Antwerpen nur noch zwei dort befindliche kleine Rundbilder an: Dreieinigkeit und Legendenscene, in S. Jacob; ferner compilatorisch, nebst einigen der früher genannten, einen Zahnarzt zu Nantes. Michiels, der in seinem heiteren zehnbändigen Opus unseren armen Freund todtgeschwiegen, widmet ihm in seinem Buche über v. Dyck von 1881 ein Dutzend Seiten (64—74, 193—194). Von den Bildern zu Genua bespricht er eingehend die im Pal. Durazzo-Pallavicini, das in S. Ambrogio (welches sehr verdorben sein soll) und das im Pal. Rosso. Letzteres will er dem Meister jedoch nicht lassen, weil es zu modern für ihn sei; Michiels hat sich nämlich eingeredet — ohne eine geistreiche Idee geht es bei ihm nun einmal nicht ab — die Kunstweise Wael's gehöre mehr ins 16. als ins 17. Jahrhundert. Dass er bei diesen Umständen, trotz angeblichen aufmerksamen Suchens, keine weiteren Bilder desselben in Genua gefunden, und dass er über dessen Stil nicht viel Richtiges zu sagen weiss, ist leicht erklärlich. Er macht übrigens noch auf sieben von ihm nicht gesehene, ziemlich grosse Gemälde aufmerksam, die Werke der Barmherzigkeit darstellend, im Besitze des Marchese Durazzo auf seinem Landgut in Pegli. Den alten Quellen (Ikonographie v. Dyck's, de Bie, Soprani, Houbraken) zum Trotze, die den Künstler wohl kannten und hoch schätzten, bestreitet Michiels die durch die erhaltenen Gemälde bestätigte Thatsache, dass bei Wael die Kriegsbilder eine Hauptrolle spielen. Bode hat den Meister und seine Werke kurz in der letzten Auflage des Cicerone p. 804 und im Repert. IV, p. 308 erwähnt.

Von dem Bruder des Cornelis, Lucas de Wael, sind keine beglaubigten Gemälde erhalten. Er war Landschafter und hielt sich auch vorwiegend in Genua auf, ging aber zuletzt nach Antwerpen zurück. An den Werken seines Bruders soll er oft mitgearbeitet haben. Einem Sohne des Lucas, Jan de Wael, von dem Radirungen nach Cornelis vorhanden sind, wird ein Bild der Galerie Liechtenstein in Wien zugeschrieben; es ist jedoch nach dem Monogramm und der Kunstweise von P. v. Bloemen.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Berlin. Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz.

Es war ein längst gehegter Wunsch der kunstliebenden Kreise inner- und ausserhalb Berlins, welcher neulich bei der feierlichen Gelegenheit der silbernen Hochzeit des kronprinzlichen Paares verwirklicht wurde, nämlich die Schätze an älteren Kunstwerken, besonders Gemälden aus Privatbesitz, in einer Ausstellung vereinigt zu sehen. Wenn auch nicht Alles, was in den fünf eigens zu diesem Zwecke und mit grossen Kosten decorirten Räumen der Akademie vereinigt war, hors ligne sein konnte, wie es z. B. bei den mit viel reicherer Auswahl schaltenden englischen Ausstellungen dieser Art der Fall ist, so bot sie doch weit mehr, als man erwarten konnte und als sie in ihrer officiellen Benennung und dem Titel ihres Kataloges, den wir als Aufschrift dieses Referates genommen, versprach. Denn man fand nicht allein Gemälde, sondern auch Sculpturen, Möbel, Teppiche u. s. w., und war erstaunt über die Menge vorzüglich gewählter und kostbarer Gegenstände, die sich dem Blick darboten. Vor Allem machte das Ensemble einen höchst wohlthuenden Eindruck: man fühlte sich sofort heimisch beim Eintritt in den ebenso wohnlich als vornehm gehaltenen ersten Raum, den sogen. Uhrsaal, was sich womöglich Abends bei der prächtig gelungenen elektrischen Beleuchtung (System Edison) noch steigerte. Auch beim Verfolg durch die überraschend feinfühlig ausgestatteten weiteren Räume, ein Cabinet, zwei Galerien und ein Saal, fand man nirgends eine peinlich durchgeführte systematische Aufstellung, sondern den Gesammteindruck massgebend und man kann den Herren vom engeren Ausschuss, Graf G. Seckendorff, Director Dr. W. Bode, Dr. R. Dohme und Banquier O. Hainauer nur Glück zu diesem Erfolg wünschen. Möchte doch dieses geschmackvolle, wahrhaft künstlerische Arrangement ein glückliches Vorbild für Anordnung und Ausschmückung des in Aussicht genommenen Renaissance-Museums werden!

Zum Uhrsaal zurückkehrend wenden wir uns zunächst zu den Gemälden, die ja auch den Kern der Ausstellung bildeten. Gleich die ersten Nummern

boten uns hier einen Anblick, wie er wohl diesseits des Rheines selten oder nirgends so vorkommt: vier Watteau's allerersten Ranges. Dieselben hatte Se. Majestät der Kaiser neben 56 anderen französischen Gemälden derselben Zeit und 21 Niederländern, was nahezu ein Drittheil der ganzen Ausstellung ausmacht, aus dem Besitz der Krone in nicht genug zu dankender Liberalität dargeliehen. Watteau ist zwar Allen als ein besonderer Liebling der Grazien wohlbekannt, aber in solcher Fülle und Feinheit wird man ihn doch selten gesehen haben. Es sind die berühmte »Einschiffung nach der Insel Kythere« (l'embarquement pour Cythère), das in zwei Theile zerschnittene, früher ein Ganzes bildende Geschäftsschild des Kunsthändlers Gersaint (»l'Enseigne«) und »Die Gesellschaft im Freien«. Das erste ein fröhliches, schönheitstrunkenes Farbenconcert von einem Reichthum und einer Mannigfaltigkeit der Motive und Töne, wie es selbst dieser Meister nicht oft erreicht, die beiden folgenden von einer Feinheit der Charakteristik und einer vornehmen Einfachheit der coloristischen Haltung, die an Terborch erinnern, das vierte unvollendet, doch schon in der Anlage von höchstem Reiz. Unter dem halben Dutzend in den andern Räumen vertheilten Werken desselben Malers zeichneten sich noch das »Concert«, »les comédiens français«, »la leçon d'amour« und »amusement champêtre« aus. Die andern waren nur in Watteau's Art.

Von seinen Schülern und Nachahmern, Pater und Lancret, die numerisch noch reicher als ihr Vorbild sich vertreten fanden, nennen wir die reizende »Gesellschaft im Freien« und das neckisch unverhüllte »Bad« (beide von Pater), die indess nicht die Originalität aufweisen, welche sich in dem Cyklus von 14 Gemälden Pater's, Illustrationen zum Roman comique von Scarron voll köstlichen, allerdings zuweilen etwas bedenklichen Humors ausspricht, und von Lancret »das beendete Gastmahl«, »das Fest im Freien« und »die Gesellschaft im Gartenpavillon« für seine Weise vortreffliche Beispiele, die nur durch das kräftigere Licht Watteau's überstrahlt werden. Ferner ragten unter den Franzosen hervor: Detroy durch zwei malerisch ebenso vollendete als im Gegenstand liebenswürdig schalkhafte Indiscretionen, »der Liebesantrag« und »das gelöste Strumpfband« (Besitzer C. Kuhtz) und Chardin durch drei seiner den Niederländern so verwandten und uns darum besonders anheimelnden Genrebildchen, »die Rübenputzerin«, »die Köchin« und der »Zeichner«.

Es ist höchlich zu bedauern, dass der Geschmack anno 30, als die hochherzige Fürsorge Friedrich Wilhelms III. für das Gemeinwohl eine Auswahl aus dem Besitz der Krone für die zu gründende Galerie des Museums ganz dem freien Ermessen der damit Betrauten anheimstellte, noch so einseitig war, dass sie so wenig von diesen reichen Schätzen der französischen Schule der Aufnahme in das Museum würdig fanden. Denn nur zwei kleine Watteau's und einen Lancret liessen sie passiren. Vielleicht dass die allzeit werkthätige Gnade Sr. Majestät des Kaisers dieses Versäumniss wieder gut zu machen sich bewogen fühlt! Könnten doch leicht ein Dutzend der obengenannten Werke an die Galerie abgegeben werden, ohne dass der Abgang in den Schlössern sonderlich fühlbar wäre.

Von Watteau zu Rubens ist kein grosser Sprung, da der Franzose offen-

bar den Vlamen eifrig studirt hat. Letzterer war durch fünf Gemälde vertreten, von denen zwei ersten Ranges und zwei weitere gut sind, wenn sie auch durch allerlei Zuthaten und Restaurationen gelitten haben, während das fünfte nur ein Atelierbild sein dürfte. »Diana mit ihren Nymphen von Satyrn am Brunnen überrascht« (gleichfalls Eigenthum Sr. Majestät) ist eines jener farbenglühenden, von überquellendem Leben erfüllten Werke des Rubens, wie er sie in seiner reifsten Epoche geschaffen. Denselben Eindruck, wenn auch in anderer Richtung, doch in gleich gebietender Weise, wie es eben nur die absolute Ausprägung einer mächtigen Künstlerindividualität hervorbringt, macht ein männlicher Portraitkopf von Rubens, dessen glücklicher Besitzer Ludwig Knaus ist. Die Energie der Auffassung und die Sicherheit des Vortrags in dieser Studie sind ganz erstaunlich. Seinem Lehrer ebenbürtig zeigt sich sodann van Dyck gleichfalls in der Studie zu einem Kopfe und zwar ohne Zweifel dem eines Apostels auf der Ausgiessung des hl. Geistes, Nr. 794 der Berliner Galerie. Ein streng nach der Natur genommener alter Mann von keineswegs idealem Typus, in starker Verkürzung aufwärts blickend, an sich eben kein anmuthendes Motiv, aber von geistvollster Conception und Durchbildung, eine Perle der Ausstellung (Eigenthum Sr. Majestät). Derselbe grosse Portraitmaler zeigt uns eine junge Dame von Distinction, vornehmer Haltung in einem Lehnstuhl sitzend, Besitz des Herrn A. von Carstanjen, der vor einigen Jahren mit seiner Sammlung von Köln nach Berlin übersiedelte, wo sie wie dort die gewählteste unter den Privatgalerien sein wird. Leider gebot es wohl der verhältnissmässig knapp bemessene Raum der Ausstellung, dass dieser feinfühlige Kunstfreund nur acht, allerdings vorzügliche Bilder beisteuern konnte, während er z. B. noch zwei Ruisdael, zwei Alb. Cuyp, einen Potter, du Jardin etc. besitzt, welche die Zierde jeder Ausstellung gewesen wären.

Von den Freunden und Arbeitsgenossen des Rubens sind Jordaens und Snyders nach dem Kataloge mit drei Bildern vertreten, letzterer mit einem ausserordentlich farbenfrischen Stillleben (Herm. Fränkel) und einem Kampf zwischen Puter und Hahn, der Erstere mit einer angeblichen kleinen Wiederholung nach dem ausgezeichneten Bilde in der Casseler Galerie (Nr. 266), »der Satyr beim Bauer«. Das allerdings sehr sicher vorgetragene Bildchen dürfte indess nach seinem etwas schweren branstigen Ton nur eine wenn auch gute Copie aus späterer Zeit sein. Von den Vlamändern hätten wir einige reizende Sammt-Brueghels vorausschicken sollen und dürfen neben zwei schönen Teniers (einem frühen und einem späteren, letzterer besonders fein, beide Sammlung W. Gumprecht) einen interessanten frühen, dem Brouwer noch sehr nahestehenden Craesbeeck (Dr. G. Stüve) nicht übergehen.

Nun aber die Holländer! Sie präsentiren sich nächst den Franzosen besonders imposant. Voran Rembrandt mit drei, vielleicht vier Nummern, zwei Jugendbildern von merkwürdig verschiedenem Typus, wiewohl beide aus dem Jahr 1628 stammend. Das eine »Petrus unter den Knechten des Hohenpriesters«, »bei Kerzenbeleuchtung« (Otto Pein), klein und minutiös ausgeführt, beim ersten Anblick etwas unscheinbar (desshalb längere Zeit unerkannt

und erst von A. Bredius eruirt), aber bei näherer Betrachtung von merkwürdiger Lebendigkeit und prägnantester Charakteristik, das andere die, gleich dem eben genannten Bilde, durch die Bode'sche Publication bekannte Gefangennahme Simsons verhältnissmässig breit von Ausführung und schon ganz auf feinen Ton und Helldunkel hinarbeitend (Se. Majestät der Kaiser). Das dritte Werk, 17 Jahre später entstanden, ist das ernste, in einen tiefen Goldton getauchte Bildniss des Predigers J. C. Sylvius (A. v. Carstanjen), während wir in dem vierten ein bis dahin dem v. der Helst zugeschriebenes Bildniss einer alten Dame vor uns haben (Herzog von Sagan), das aber schon nach dem Costüm kaum von diesem sein kann, und überhaupt von einer solchen Qualität ist, dass man sich hinreissen lässt, auszurufen: »das kann ja nur Rembrandt gemalt haben!« Indess seien wir nicht zu sanguinisch, denn im Portrait waren die Holländer zu guter Stunde Alle miteinander grosse Meister!

Um bei der Bildnissmalerei noch einen Augenblick zu verweilen, so ist Thomas de Keyser durch das ganz stupende Bildniss eines jungen Mannes, kleine stehende Figur (L. Knaus) vertreten und Frans Hals durch zwei lachende Knaben (L. Knaus) und das Brustbild eines etwa vierzigjährigen Mannes (W. Gumprecht), der wenig Ansprechendes in seinem Aeusseren gehabt haben mag, aber durch die Bravour des Malers zu einer fesselnden Erscheinung gestempelt ist, während der seine Rechte demonstrirend vorstreckende junge Mann (Emil Philipp Meyer) den Familientypus des alten lustigen Frans nicht in sich trägt. Drei feine, wenn auch nicht durchweg intacte Terborch (aus den Sammlungen Gumprecht, Stüve und Thiem) schliessen sich obigen Meisterleistungen im Portrait würdig an.

Auch die holländischen Landschafter sind durch mehrere vorzügliche Werke repräsentirt, so des seltenen J. Porcellis, des van Goyen, darunter eines seiner frühesten nachweisbaren Werke, noch ganz in der Art des Es. v. d. Velde und A. Willaerts gehalten, vom Jahr 1620 (A. Wredow), des Jan van der Meer van Haarlem, unter denen die beiden Dünenlandschaften, Pendants, aus der Sammlung Gumprecht und »der Weg am Waldsaum« (Dr. Stüve) hervorragen, besonders aber durch einen originellen Jacob van Ruisdael (Julius Meyer), »Häuser an einer Anhöhe zwischen Bäumen bei Abendstimmung«, ein Bild voll ernster Poesie und durch einen in sonnigem Glanze strahlenden van der Capelle (A. von Carstanjen). Nur Hobbema erscheint in dem von eben diesem Sammler ausgestellten Bilde »Am Waldesrande« nicht auf der Höhe seiner in England befindlichen Werke, und der angebliche Isack van Ostade, früher in der Collection Habich zu Kassel, aber als Superporte, jetzt im Besitze von L. Knaus, ist wohl nur ein Nachklang der alten holländischen Schule, von der Hand des D. v. Laan, eines Künstlers vom Ende des vorigen Jahrhunderts.

Unter den Genremalern ragt Ostade durch ein frühes Werk »das geschlachtete Schwein« hervor, welches sich bei breitem, fast derbem Vortrag durch einen selten warmen gesättigten Ton auszeichnet, und unter den Thiermalern der grösste, ein echter Paul Potter — was bei der emminenten Seltenheit und zahlreichen Fälschung dieses Meisters immer schon viel heissen will

— bezeichnet und datirt 1649, fein und gewissenhaft durchgeführt, wie überhaupt seine Werke, aber etwas spitz und mager (beide Nummern aus dem Besitze des Freiherrn von Mecklenburg).

In dem an den »Uhrsaal« sich anschliessenden Renaissance-Cabinetchen, das ganz von Herrn O. Hainauer ausgestattet, ein beneidenswerthes Bijou bildet, sowie in der anstossenden Renaissance-Galerie findet sich sodann eine stattliche Anzahl der namhaftesten Altdeutschen und Niederländer vereinigt. Dirk Bouts und ein anonymer, ihm etwa gleichzeitiger oder etwas jüngerer Meister repräsentiren in einer Madonna mit Kind (Graf W. Pourtales) und einer Beschneidung Christi (O. Hainauer) die alten Holländer und Flandrer vortrefflich, während der herbe, tiefernste Massys, der seine Bahn einsam und ohne standhafte Nachfolger gewandelt, durch einen Salvator mundi und einen ihm nahestehenden Flügelaltar (Dietrich Reimer) mit der Geschichte des verlorenen Sohnes, bezeichnet 1526 FACTV. A°. SVM. HANT., genügend illustrirt ist.

Von einem Hauch jugendlicher Anmuth beseelt erscheint der Meister des Bartholomäus-Altares in seiner »Anbetung des Kindes«, die, was die Zeichnung anlangt, noch von naiver Befangenheit, aber voll lieblicher Frische der Empfindung und blühenden Colorits dem künstlerisch und zugleich historisch betrachtenden Auge eine wahre Augenweide bietet. Das Bildniss eines Mannes von dem gleichzeitigen kölnischen Meister des »Todes Mariä« hat Referent leider nicht gesehen, indem die Ausstellung später als er sie gesehen durch eine Anzahl neuer namhafter Bilder vermehrt wurde, woran sich eine zweite verbesserte Auflage des von Dr. Bode und Dr. Dohme sorgfältig gearbeiteten Kataloges schloss. Der etwas spätere Kölner Bartholomäus Bruyn zeigt in einem miniaturartig und doch nicht ängstlich durchgeführten männlichen Portrait, Rundbildchen, wie nah er in seiner Charakteristik dem H. Holbein kommt, während Meister Lucas Cranach, von dem eine Reihe ganz besonders tüchtiger und ansprechender Werke zusammengekommen, seine eigene, wenn auch weniger bedeutende Manier verfolgt. Wie kostbar drollig steht z. B. seine gar nicht indignirte und todesmuthige kleine Lucretia mit dem schönen emailartigen Schmelz ihres zart gegliederten Leibchens vor dem dunkeln Grunde da! Und wie reizend neckisch schwimmt das kleine Nixchen neben dem heil. Christophorus her, wie er das Jesuskind durchs Wasser trägt (letzterer dem Freiherrn v. Mecklenburg, die Lucretia L. Knaus gehörend). Und dann wieder die scharfe und energische Auffassung im Portrait eines Mannes (Eigenthum Sr. Majestät), in welchem man vielleicht nicht mit Unrecht Luther als Junker Georg gesehen hat.

Die Oberdeutschen vertritt Albr. Altdorfer in einer überaus delicat behandelten Kreuzigung (Dr. H. Weber) und der biedere Martin Schaffner durch einen sehr solid gemalten Altar mit den vier Einzelfiguren der Heiligen Lucas, Hieronymus, Andreas und Nicolaus (O. Hainauer), welchem s. Z. in der Sammlung Beurnonville viel Ehre angethan war, indem man ihn auf den Namen des Bart. Vivarini getauft hatte, ein schlagender Beweis für die nur im Auslande, zumal Frankreich, verkannte Gediegenheit der Altdeutschen.

Von den wenigen hier befindlichen Spaniern, deren Erscheinen diesseits der Pyrenäen zu den grössten Seltenheiten gehört, zumal in Privatsammlungen, sei nur die zwar jung aber, ganz im Gegensatz zu den Italienern, sehr asketisch und innerlich aufgefasste Magdalena des Murillo erwähnt. (Sammlung A. v. Carstanjen).

Die Italiener endlich brilliren weniger durch die Zahl und Schönheit ihrer Gemälde als durch die der Sculpturen, obwohl auch aus jenen einige Perlen hervorzuheben wären, wie ein dem Tizian zugeschriebenes Portrait »Brustbild einer jungen Frau« (Herzog von Sagan), von feinster Stimmung, ein Bellini (?) »Kreuztragender Christus« weich und tief in der Farbe und ein äusserst reizvoller kleiner Cima »Segnender Christus« (die beiden letzten im Besitze des Grafen Wilhelm Pourtalès). Hier muss auch noch ein ungewöhnlich leuchtendes und edel empfundenes Werk des Nicolaus Poussin, der aus italienischem Boden seine beste Nahrung gesogen, nachgeholt werden, »Christus und die Samaritanerin« (Dr. Richard Schöne).

Eine Reihe der gewähltesten Marmorwerke, Bronzen und Holzsculpturen bergen die Cabinette des Grafen Pourtalès und des Herrn Hainauer, unter denen wir nur auf des Rossellino kleinen Johannes voll naiver Schönheit und die hochinteressanten dem Sansovino zugeschriebenen Statuen des Neptun und Meleager aufmerksam machen wollen.

Dies eine gedrängte Uebersicht über die durch 53 Privatbesitzer beschickte, aus 257 erlesenen Gemälden und ca. 50 Sculpturen, Möbeln, Teppichen etc. sich zusammensetzende Ausstellung, welche mit ihrem wahrhaft gediegenen und harmonisch-schönen Bilde gewiss einen nachhaltigen Einfluss auf den neuerdings so regen Kunstsinn der Hauptstadt und den Sammeleifer ihrer Kunstfreunde ausüben wird.

Eine gewiss vielen Besuchern erwünschte bleibende Erinnerung daran wird durch die photographische Publication des Besten der Ausstellung durch die berühmte Firma A. Braun (Dornach im Elsass) geschaffen werden.

O. Eisenmann.

Die Th. Graf'schen Funde in Egypten.

Herr Theodor Graf in Wien ist allen Freunden und Kennern der orientalischen Teppiche eine wohlbekannte Persönlichkeit. Er verbindet mit einer bei Kaufleuten seltenen Fachkenntniss Begeisterung für die Ueberreste der alten Textilkunst. Mehrere Museen und Amateurs besitzen bereits kostbare Stücke, welche sie Herrn Th. Graf verdanken. In den letzten Jahren hat er, den Unterweisungen Professor Karabacek's Folge leistend, seine Aufmerksamkeit den christlichen Grabstätten Egyptens gewidmet, und hat auf seine Kosten und Gefahr in Mittelegypten in der Provinz El-Faijum eine solche Grabstätte aufsuchen und ausgraben zu lassen. Wir betonen das Wort »Kosten und Gefahr«, weil jeder, der nur einigermaassen mit den Zuständen jener auch von Beduinen bewohnten Gegend vertraut ist, weiss, dass man nicht bloss Geldopfer bringen muss, sondern auch persönlichen Gefahren ausgesetzt ist. Der Unternehmungsgeist Th. Graf's ist aber reichlich durch die

Resultate dieser Ausgrabungen belohnt worden. Herr Graf wird am 28. März im österr. Museum in Verbindung mit seinem Freunde, Prof. J. Karabacek, eine Ausstellung der egyptischen Funde veranstalten, welche nicht bloss alle Freunde der islamitischen Alterthumskunde in Bewegung setzen werden, sondern auch für Geschichtsforscher, Philologen von höchstem Belange sind. Sie sind geradezu epochemachend für die Textil- und Papierkunde, für die Privat-, Staats- und Rechtsalterthümer Egyptens der Zeit vom 6. bis 10. Jahrhundert. Die Zahl der Papyrus, welche Herr Graf besitzt, und welche aus dieser Fundstätte kommen, zählen nach Tausenden, und berühren fast alle Gebiete des öffentlichen Lebens. Einige von ihnen sind mehrsprachig; sie sind in arabischer, persischer (Pehlwi) Sprache, griechisch, koptisch, hebräisch und syrisch. Die hebräischen Papyrus sind die ersten und ältesten Urkunden in dieser Sprache, welche wir besitzen. Eine der ausgestellten Urkunden ist in einer bisher nicht entzifferten Schrift, vielleicht eine Art von Tachygraphie. Wenn es gelingt, wie ich hoffe, den ganzen Urkundenschatz einer grossen Bibliothek zu erhalten, so werden wir in den nächsten Jahren Enthüllungen zu erwarten haben, welche eine der dunkelsten Perioden Egyptens aufhellen, und ganz besonders unsere Sprach- und Alterthumskunde erweitern werden. Auf den ersten Blick schien es mir fast räthselhaft, wie es Einem Manne gelingen konnte, eine so umfassende Urkundenschaft ausfindig zu machen, wie es doch hier der Fall ist. Aber wenn man sich erinnert, wie unerwartet die Schliemann'schen und Humann'schen Ausgrabungen, die Keilschrifturkunden in Thon, welche wir britischen Alterthumsforschern verdanken, sich ereignet haben, so vermindert sich das Erstaunen, und es weichen alle Bedenken, welche gegen die Echtheit erhoben werden könnten. Zur Erklärung dient ausserdem die Thatsache, dass die egyptische Geschichte in den Jahrhunderten vor und nach Christo eine sehr bewegte war und dass die zahlreichen Völkerstämme in diesen Zeiten der islamischen Völkerwanderung in Mittelegypten alle Ursache hatten, ihren Besitz zu verwahren und insbesondere Rechts- und Familienurkunden in Sicherheit zu bringen. So mag es gekommen sein, dass eine grosse Anzahl von Urkunden in Geschirren verwahrt wurden, welche Hr. Th. Graf mit glücklicher Hand erworben hat, und welche nach tausendjähriger Ruhe wieder in das volle Licht der Oeffentlichkeit treten. Prof. J. Karabacek hat vollständig recht, seine Abhandlung über den Papyrusfund von El-Faijum (Wien 1882) mit der Bemerkung zu beginnen, dass es sich auf allen Gebieten des Schaffens bewähre, dass wir in dem Zeitalter des menschlichen Entdeckens leben.

Für Kunsthistoriker sind die Graf'schen Ausgrabungen aus mehr als Einem Grunde wichtig. Sie geben uns ein Bild der Kunsttradition, der griechischbyzantinschen und altegyptischen Kunsttechnik auf dem Gebiete der Weberei und Gobelinstickerei. Sie sind stilvoll, was ganz in griechischem Geiste, wirkungsvoll in der Farbe, edel in der Zeichnung. Die vorherrschende Farbe der Gewänder ist weiss. Die Gobelinmalereien sind in verschiedenen Farben ausgeführt: blau, roth, gelb, grün, vom hellen Roth bis zum tiefsten Purpur: auch die violette Farbe und rosa kommen vor. Einige Gewänder sind eigentliche Byssusgewänder feinster Art, berechnet, dass der

Körper durch das Gewand durchscheint, andere sind dichter, für die Winterszeit und den Hausgebrauch berechnet. Es befinden sich eine Reihe von Aermelchitons, welche mit eingewebten griechischen und koptischen Inschriften versehen sind. Eine Reihe von technischen Bezeichnungen von Gewändern, die uns bisher unerklärlich gewesen sind, welche im Anastasius Bibliothekar und in arabischen Schriftstellern angeführt werden, treten mit einem Male klar und verständlich vor unsere Augen. Eine grosse Anzahl von sogen. Clavi (σημεῖον) sind mit allegorischen Figuren versehen im Gobelinstiche ausgeführt, welche noch griechischen Geist athmen, Krieger, Amoretten, mit Trinkgefässen, allegorische Figuren sind zahlreich vertreten. Sie werden jetzt gezeichnet und photographirt, um dieselben dem Fachpublicum möglichst bald zugänglich zu machen.

Ganz besonders wunderbar erscheinen mir einige Zeichnungen, welche auf Papyrus ausgeführt sind dem fünften Jahrhundert n. Chr. angehören. Zwei von diesen in Farbe ausgeführte Zeichnungen sind Künstlerzeichnungen für Gobelinstickerei; zwei andere sind figuraler Natur. Ich kenne wohl einige Zeichnungen aus Indien und Ostasien, welche für derartige Ausführung berechnet sind, aber Zeichnungen, wie sie hier vorliegen, sind mir ganz unbekannt geblieben. Dieselben sind um so werthvoller, als zu gleicher Zeit die Gobelinbordüren erhalten sind, für welche sie bestimmt waren, sie ergänzen sich gegenseitig. Zwei von den Zeichnungen enthalten Alegorien der drei egyptischen Provinzen Ober-, Mittel- und Unter-Egypten in Farbe ausgeführt, in griechischem Charakter, etwa aus dem 5. Jahrhundert n. Chr. Zwei Handzeichnungen in Papyrus in schwarzem Tusch ausgeführt, sind in der Art, dass man glauben könnte, dass ein damaliger griechischer Künstler sie ausgeführt hätte, insbesondere ist dies eine betende Figur, mit ausgestreckten Händen und ein Kopf, der ganz den spätgriechischen Charakter hat, ich würde diese Handzeichnungen in das 5. Jahrhundert n. Chr. setzen.

Der Bezirk von Faijum war bekannt durch seine zahlreichen Fabriken für Weberei und Papierfabrikation. Die dortige Papier- und Webereifabrication war zugleich Haus- und Fabriksproduction. Die Geschichte des Papiers wird nun auf neuere Grundlage aufgebaut werden können. Die Tradition, dass die Gobelins im mittelalterlichen Frankreich entstanden seien, erweist sich als eine Fabel. Die Gobelinfabrication ist orientalischen Ursprungs, und kam wahrscheinlich von dort erst im 12. Jahrhundert nach Frankreich.

Ein wahres Glück ist es für Hrn. Th. Graf, dass er von Anfang an an dem Prof. Karabacek einen wissenschaftlichen Berather hatte, welcher auf der Höhe der ganzen islamischen Sprach- und Alterthumskunde steht, welcher mit echt wissenschaftlichem Feuereifer sich mit Münzkunde, Paläographie und den textilen Kunsttechniken beschäftigt. Schliemann würde mancher Irrthum erspart geblieben sein, wenn ihm ein Archäolog zur Seite gestanden wäre, der die wissenschaftliche Methode den Forschung so beherrscht, wie es bei Prof. Karabacek der Fall ist. Seine Arbeiten über die liturgischen Gewänder in der Marienkirche zu Danzig, seine Monographie über einige Benennungen mittelalterlichen Gewebe, und das im Jahr 1881 bei Seemann in Leipzig erschienene

Werk »Die persische Nadelmalerei Sûsan Dschird« sind eine wahre Fundgrube für das ganze Gebiet der textilen Kunst. Auch die »Mittheilungen des österr. Museums« enthalten kleine werthvolle litterarische Arbeiten über orientalische Technik. Der Ausstellungskatalog, welchen Prof. Karabacek verfasst hat, wird mir noch Anlass geben, auf die Graf'schen Funde zurückzukommen.

Wien, am 12. Februar 1883. *R. v. Eitelberger.*

Die illustrirten Handschriften der Hamilton-Sammlung zu Berlin.

Der nachfolgende Versuch einer nach Zeiten und Ländern geordneten Aufzählung der hervorragendsten illustrirten Manuscripte der Hamilton-Sammlung, zu denen auch ein paar bloss kalligraphisch verzierte, wie der Purpurcodex und die Benedictiones Episcopales, hinzukommen, beruht vorerst nur auf einer raschen Durchsicht der betreffenden Handschriften, erstrebt daher auch nichts anderes als die Erleichterung der Orientirung in den so mannichfaltigen und reichen Schätzen dieser Sammlung. Für die Zählung der Bilder etc. mussten noch fast durchweg die Angaben des Auctionskatalogs — der übrigens nicht zur Ausgabe gelangt ist und deshalb hier nirgends citirt werden konnte, auch nicht für die Nummerirung der Handschriften — beibehalten werden; alles Uebrige ist den Manuscripten selbst entnommen. Die Handschriften sind auf Pergament; anderenfalls ist das Material angegeben. — Herrn Geh.-Rath Dielitz, Generalsekretär der Kgl. Museen zu Berlin, bin ich für die Bestimmung einiger Wappen zu ganz besonderem Danke verbunden.

VII. Jahrhundert.

1) **Psalterium s. Salabergae.** Folio, in 2 Columnen geschrieben, Irisch, um 650? Aus dem Nonnen- (seit 1128 Mönchs-) Kloster St. Jean-Baptiste zu Laon, wie aus dem Verzeichnisse des dortigen Kirchenschatzes auf Bl. 26 v. hervorgeht, welches unter der Aebtissin Adelidis II. (um 1120) niedergeschrieben wurde [1]). Nach Mabillon, De re diplomatica, p. 358 (wo auch Schriftprobe), wurde dieser Psalter geschrieben oder redigirt von der h. Salaberga, der Begründerin und ersten Aebtissin des Klosters († 655). Doch ist dies blosse Vermuthung. Die Art der Ausführung lässt vielmehr an die Entstehung des Werks in Irland selbst und zwar gleichfalls im VII. Jahrhundert denken.

Die Schrift ist schöne irische Halbunciale, in der letzten Zeile einer Seite gern in lange gerade, nur am Ende gerundete Schnörkel auslaufend. Die Verzierung der Initialen ist besonders geschmackvoll. Die Anfangsbuchstaben der einzelnen Psalmen sind aus den zierlichsten, von feinen schwarzen Linien scharf umrissenen Verschlingungen, die sich in Roth, Blau,

---

[1]) Im Wortlaut mitgetheilt von Wattenbach im Neuen Archiv der Gesellschaft für deutsche Geschichtskunde, VIII (1883) S. 327 ff., wo die die Geschichte des Mittelalters betreffenden oder in paläographischer Hinsicht besonders interessanten Handschriften der Sammlung aufgezählt werden.

Grün von hellgelbem Grunde abheben und in Vogelköpfe und weiterhin in dichtverschlungene Schnörkel ausgehen, gebildet; bisweilen (z. B. bei Ps. 51) enthalten diese Initialen im Innern Flechtwerk und laufen in Schlangen- oder Hundeköpfe aus. — Die sich anschliessenden Buchstaben des Anfangsworts jedes Psalms halten hinsichtlich ihrer Grösse die Mitte zwischen den Initialen und den einfachen Textbuchstaben, sind überdies im Innern mit Gelb, Blau oder Grün gefüllt und von einander durch Gruppen rother Punkte, die jedoch nicht den ganzen Buchstaben umschliessen, geschieden. — Die Anfangsbuchstaben der einzelnen Verse sind mit Gelb gefüllt und mit rothen Punkten umrändert. — Die Verbindung der tief gebrochenen fast schmutzigen Farben mit dem hellen Canariengelb verleiht der Handschrift ein eigenartiges und zugleich würdiges Aussehen.

In die Initiale O des 46. Psalms (Bl. 24 r.) ist ein von vorn gesehener bartloser Kopf eingezeichnet und in naturgemässer Weise colorirt. Trotz des strengen Parallelismus in der Bildung desselben ist eine gewisse Naturbeobtung nicht zu verkennen. In dic Kategorie der später üblichen kalligraphisch verschnörkelten Figuren lässt sich dieser Kopf keineswegs einreihen. — Beim 101. Psalm (Bl. 48 r.) ist ein mit einer Schlange kämpfender Löwe angebracht. Dies sind die einzigen rein figürlichen Darstellungen des Buches; alle übrigen gehören ganz oder zum überwiegenden Theil dem ornamentalen Gebiete an.

Eine spätere angelsächsische Hand hat hier und da am Rand wie über den Linien Worte angebracht.

VIII. Jahrhundert.

2) **Evangelia quatuor, lat.** Gr. Fol., 2 Col. In Gold auf purpurgefärbtem Pergament in Uncialschrift geschrieben. England, um 675? Ohne Abbildungen. Von ausgezeichneter Sorgfalt der Ausführung und vorzüglicher Erhaltung. Laut den im 16. Jahrhundert auf Bl. 1 v. eingeschriebenen Versen scheint das Buch dem König Heinrich VIII. zum Geschenk gemacht worden zu sein; doch wird solche Schenkung, nach Wattenbach's Vermuthung [2]), nicht sowohl von Papst Leo X. (wie in England vorausgesetzt wurde), als von dem Kardinal Wolsey ausgegangen sein.

W. hält es für wahrscheinlich, dass diese Purpurhandschrift der Evangelien identisch sei mit derjenigen, die der Erzbischof Wilfrid von York in der Zeit seines Glanzes (also zwischen 670 und 680) ausführen liess und seinem Kloster Ripon schenkte, wo sie mit den ihr gebührenden Ehren aufbewahrt wurde.

X. Jahrhundert.

3) **Evangelia quatuor, lat.** 4°. Minuskelschrift. Die Anfangsbuchstaben aller Evangelien wie der Einleitung sind nahezu blattgross und zeigen auf goldenem, roth umrissenem Grunde Streifen, die weisses, braunes, grünes und rothes von schwarzem Grunde sich abhebendes Flechtwerk enthalten.

---

[2]) National-Zeitung vom 28. Nov. 1882, und Neues Archiv etc. VIII, p. 343.

An sie schliessen sich die übrigen Buchstaben der Anfangsworte in goldenen Capitalen und der weitere Text der Seite in goldenen Uncialen an. — Die sonstigen Initialen der gleichmässig und lesbar geschriebenen Handschrift sind goldene Capitalen.

Bll. 9 r. bis 12 v. die Canones von bunten gewundenen Säulen, welche einander überschneidende Rundbogen tragen, eingefasst.

In den Vorderdeckel des Einbands von violettem Sammt ist ein Elfenbeinrelief des 14. Jahrhunderts, die Kreuzigung Christi unter drei Spitzgiebeln darstellend, eingelassen.

4) **Evangelia quatuor, lat.** 4°. In geneigter Minuskel geschrieben. Auf Bl. 1 r. die Eintragung: *ISTE LIBER PERTINET MONASTERIO STABULENSI* (Stavelot in der Provinz Lüttich).

Die erste Seite jedes der Evangelien ist in goldenen Capitalen geschrieben und mit einer halbblattgrossen Initiale geziert, die von je 2 feinen rothen Strichen, deren Zwischenraum mit Gold ausgefüllt ist, eingefasst wird und im Innern farbloses, von schwarzem Grunde sich abhebendes Flechtwerk zeigt (»im Stil der Bibel Karls des Kahlen«, Wattenbach).

XI. Jahrhundert.

5) **Benedictiones episcopales.** 4°. In geneigter Minuskel geschrieben; nur die Anfänge der Benedictionen in rothen mit Gold verzierten Capitalen.

Am Anfang (Bl. 1 v. und 2 r.) halbblattgrosse Initialen von schönster und reichster Bildung, aus goldenen und silbernen fein in Roth umränderten und dicht in einander verschlungenen weichen mitteldicken Schnüren bestehend, die in deutlichster Weise die lebendige Nachwirkung der karolingischen Kunst documentiren. — Auf den folgenden Blättern entfallen etwa 1 bis 2 durchaus ähnlich behandelte, doch etwa nur halb so grosse Initialen auf jede Seite. Die Handschrift ist somit eine ornamental sehr reich verzierte.

Byzantinische Handschriften des X.—XIII. Jahrhunderts.

6) **Evangelistarium et Menologium, graece.** X. Jahrh. Fol. In 2 Columnen geschrieben. Rothe Initialen. — In den Rundgiebelfeldern der Canones ziemlich roh gemalte Bildnisse Christi zwischen Maria und Johannes, sowie diejenigen der 4 Evangelisten. — Ueber dem Beginn des Evangelistars sind die oberen zwei Drittheil der Seite frei geblieben, um ein Bild aufzunehmen. — Weiterhin ein auf beiden Seiten in Canonform verziertes Blatt, im Rundgiebelfeld der Vorderseite die Geburt Christi, in dem der Rückseite die Taufe Christi enthaltend.

7) **Evangelistarium, gr.** XI. Jahrh. Fol. In 2 Columnen geschrieben. Durch schöne Schrift, reiche Verzierung mit figürlichen Darstellungen und Ornamenten, sowie durch ausserordentliche Erhaltung ausgezeichnet. Diese byzantinische Handschrift allerersten Ranges schliesst sich in der Technik noch durchaus an die Art der antiken Freskomalerei an.

Fünf grosse Darstellungen, 1/2 bis 2/3 Seite einnehmend, bezeichnen die Hauptabschnitte. Sie sind von reichen mit äusserster Präcision ausgeführten

Einfassungen umgeben, die symmetrisches, in emailartig leuchtenden Farben ausgeführtes und von Goldgrund sich abhebendes Rankenwerk zeigen. Die Darstellungen selbst, mit langgestreckten, sehr lebendig bewegten und höchst fein ausgeführten Figuren, sind die folgenden: Bl. 1 r. zweitheilig: l. Christus in der Vorhölle, r. Johannes d. Ev. einem Jünger dictirend; Bl. 49 r. Matthaeus; Bl. 126 r. Lucas; ferner Marcus, in Rund, das schönste Bild im Buche; endlich eine zweigetheilte Darstellung: l. Christus inmitten der Evangelisten sitzend, r. die Bestattung eines Säulenheiligen. — Der Text dieser 5 Seiten ist in Gold geschrieben.

Die Initialen, aus goldgerändertem buntem Blätterwerk, welches mehrfach durch Spangen gebunden erscheint, sind von mässiger Grösse und wirken sehr vornehm. Mehrfach werden sie auch durch kleine Figuren gebildet, die mit unübertrefflicher Feinheit ausgeführt sind, z. B. auf Bl. 3 v. Petrus, u. s. w. Solche kleine Figuren, bisweilen zu Szenen gruppirt, kommen auch ohne Verbindung mit Initialen, sowohl zwischen den Zeilen, wie zu den Seiten der Columnen vor, z. B. Johannes, Gottvater anbetend. Mit Bl. 49 hören dieselben (es werden deren ca. 20 gezählt) ganz auf. Eine reichere Darstellung ist unter ihnen die Himmelfahrt Mariä, auf Bl. 39 r.

Ausserdem sind 8 Darstellungen aus dem Leben Christi und der Maria, in Querformat je den Raum einer Columne einnehmend und von Linien eingefasst, über das Buch vertheilt. Sie sind in der Composition etwas gedrängt und wirken durch zu starke Goldhöhung unruhig, verrathen überhaupt eine andere, etwas geringere Hand. Eine Bestattung Mariae, die ohne Goldhöhung behandelt ist, zeichnet sich unter ihnen aus.

Gegen Ende des Buches sind mehrfach kleine Zierleisten, aus dem bereits geschilderten emailartigen Ornament gebildet, angebracht.

8) **Evangelia quatuor, gr.** XII. Jahrh. 4°. Auf der Rückseite des ersten Blattes sind Matthaeus und neben ihm r. stehend die Jungfrau mit dem Kinde dargestellt, langgestreckte und im Gesichtsausdruck etwas starre Gestalten, doch erfüllt von vornehm-graziösem Schwung und an Feinheit der Ausführung dem vorhergehenden Manuscript mindestens gleichkommend.

Die Canones werden durch Säulen abgetheilt, auf denen kleine Figuren stehen, die wiederum längliche mit bunten Goldgrundornamenten bedeckte Tafeln stützen. Ueber diesen Tafeln sind jeweils zwei Vögel oder auch andere Thiere angebracht.

Am Beginn eines jeden der Evangelien ist stets eine fast ²/₃ Seite einnehmende Ornamentfläche in emailartigem Muster (wie bei der vorigen Handschrift bereits geschildert) ausgeführt, neben der die Figur des betreffenden Evangelisten klein angebracht ist. — Der Text dieser Anfangsseiten ist in Gold geschrieben; die Initialen desselben sind von sehr schöner Erfindung, theils aus ähnlichen Ornamentmotiven wie die oberen Flächen gebildet, theils aus Figuren oder Thieren.

9) **Breviarium graeco-lat.** XIII. Jahrh. Gr. 4°. In 2 Col. geschrieben, die linke mit dem griechischen Text etwas breiter. Die lateinische Schrift

trägt bereits den eckigen »gothischen« Charakter[3]); die Malereien legen Zeugniss ab von der Vortrefflichkeit der byzantinischen Kunst selbst in so vorgerückter Zeit.

Auf der Rückseite des ersten Blattes ist (blattgross) eine ganz in Roth gekleidete (Kaiser-?) Familie, bestehend aus den Eltern und 6 Kindern, vor dem Muttergottesbilde betend dargestellt. Bei diesen wie bei den folgenden Malereien ist viel Goldgrund verwendet worden; leider haben sie alle beträchtlich gelitten. In dieser Beziehung steht die Handschrift unter den sonst so vorzüglich erhaltenen der Hamilton-Sammlung als eine Ausnahme da.

Die folgenden 4 Blätter enthalten solchergestalt, dass stets Bild gegenüber Bild zu stehen kommt, während andererseits die leeren Rückseiten zusammen liegen, je zwei dicht über einander angeordnete Darstellungen aus der Jugendgeschichte Davids, im Ganzen somit acht. — Der letzten derselben gegenüber, auf Bl. 6 r., ist David im Zimmer schreibend (blattgross) dargestellt. — Die Ausführung aller dieser Bilder ist eine gleichmässig feine, nur in den Farben, durch das Vorherrschen des Roth und des Goldes, sehr grelle.

Ueber dem Beginn der Psalmen zieht sich ein ornamentirter Querstreifen hin. — Zu den Seiten der einzelnen Psalmen sind in vignettenartig freier Weise leicht ausgeführte, jedoch durchaus in Deckfarben colorirte Illustrationen angebracht, die bald den Text wörtlich erfassen, bald ihn prophetisch auf Christus deuten. Diese sehr zahlreichen in ihrer Ausdehnung wechselnden Darstellungen, deren vielfach mehrere auf einen Psalm entfallen (im Ganzen ca. 360), tragen durchaus das Gepräge der byzantinischen Kunstweise. Viele derselben sind leider beim Binden arg beschnitten worden. Auf Einzelheiten der sehr interessanten Darstellungen einzugehen ist hier selbstverständlich nicht der Ort.

Auf Bl. 244 r. beginnt als 165. Psalm[4]) der Lobgesang Mosis nach dem Durchzug durchs Rothe Meer (Exod. 15), dem eine die ganze Seite einnehmende Darstellung gegenüber steht: unten 6 Mädchen einen Reigen aufführend, darüber die Juden nach dem Durchgang durch das Rothe Meer. — Die weiteren fünf als Psalmen bezeichneten Canticen (als 169. der Gesang aus Jonas 2) sind in derselben Weise wie alle vorhergehenden illustrirt.

Auf Bl. 268 v. beginnt das lateinisch in 2 Col. geschriebene eigentliche Brevier. Von Bl. 319 an folgen mehrere kleinere griechische Schriften, bis zum Ende.

Dem Ganzen sind einige von einer Hand des auslaufenden XIII. Jahrhunderts französisch geschriebene Lagen vorgeheftet, enthaltend Nachrichten über David, die drei Marien, die Apostel und Evangelisten; die weiteren Schick-

[3]) Dass der lateinische und der griechische Text gleichzeitig sind, geht daraus hervor, dass bald, wie z. B. beim 17. Psalm, letzterer; bald, wie z. B. bei Psalm 165 fgg., ersterer fehlt.

[4]) Für die fehlenden vom kirchlichen Gebrauch ausgeschlossenen Pss. 151 bis 164 ist kein Raum frei gelassen.

sale der Kirche bis auf Ludwig das Kind. Dann einen Kalender und Verschiedenes über Themate der Moral.

Das Buch trägt auf Bl. 1 v. die Eintragung: *ISTO LIBRO LA REGINA CHARLOTTA DE JEROUSALEM, DE CHYPRE ET ARMENIE* (Charlotte von Bourbon, 1411 verh. mit Janus II. König von Cypern; sie † 1434).

XII. Jahrhundert.

10) **Bestiarius**. England, vor 1187. 4⁰. Schöne Handschrift mit 106 sicher stilisirten und in lebhaften Farben colorirten Thierbildern, deren scharfe Umrisse sich von goldenem mit breiter mehrfarbiger Einfassung umgebenem Grunde abheben. Die Thiere sind zum grossen Theil von fabelhafter Bildung, die abenteuerlichsten werden mit besonderer Vorliebe dargestellt; doch sind die Elemente, aus denen sie gebildet werden, ohne Frage mit scharfer Beobachtung der Natur abgelauscht. Nur wird meist die Färbung durchaus willkürlich, nach rein ästhetisch-decorativen Motiven gehandhabt. Im Text werden die mitgetheilten Eigenschaften der Thiere, werden Lehren für das religiöse Verhalten der Menschen oder Gleichnisse auf Christus angeknüpft.

Die Säugethiere beginnen mit dem Löwen, der seine todt geborenen Jungen am dritten Tage durch Anblasen ins Gesicht belebt; dann folgen u. A. Kentaur, Wolf, Einhorn, Hyäne, Hydra, Sirenen, Greif; zu den Vögeln werden auch die Bienen gezählt; unter den Fischen figurirt das Crocodil mit gezacktem Rücken, aber vier langen dünnen Beinen, die einem Hirsch nachgebildet sind, jedoch in Vogelklauen auslaufen; die Schlangen und Drachen sind natürlich sehr zahlreich vertreten; dann folgen Bäume und Pflanzen, die Erde und die Welttheile.

Die grösseren Initialen sind ähnlich behandelt wie diese Thierbilder; die kleineren ziehen sich am Rand der ganzen Seite hin und sind in Roth und Blau mit Schnörkeln ornamentirt.

Auf der Rückseite des ersten Blattes befindet sich eine (bei Wattenbach p. 330 vollständig mitgetheilte) gleichzeitige Eintragung, welche besagt, dass im Jahre 1187 Philipp, Canonicus zu Lincoln, der der h. Maria und dem h. Cuthbert von Radeford geweihten Kirche eine Anzahl Bücher, und zwar einen Psalter, ein Evangelistar, eine Genesis, alle glossirt, die Meditationen des h. Anselm, den Bestiarius und eine Weltkarte geschenkt habe. Folgen Drohungen gegen etwaige Entwender dieser Werke.

Eine der Darstellungen ist in der Illustrirten Frauen-Zeitung vom 29. Januar 1883 abgebildet.

11) **Psalterium**. Kl. Fol. Mit 200 leicht in Wasserfarben colorirten Federzeichnungen von der Hand eines normannischen Schreibers verziert. Dieselben wechseln in der Grösse je nach Bedürfniss und enthalten meist symbolische Hinweise auf Christus. Die Formgebung in bestimmten aber mageren Umrissen, sowie die blasse Färbung — meist nur ein lichtes Grün und Gelb, dazu etwas Krapplack — weisen auf angelsächsischen und im Grunde irischen Einfluss; die Körperverhältnisse sind gedrückt, die Köpfe zu gross, die Bewegungen conventionell und leblos; kein Boden ist unter den Füssen

der Figuren angegeben; Alles deutet auf tiefsten Verfall. Für die Kostümkunde verspricht die Ausbeute reich zu werden.

Einige Darstellungen sind in etwas kräftigeren Farben (roth, blau und grün) gehalten; so gleich die erste: König David stehend und die Harfe spielend, in grünem bis zu den Knieen reichendem, unten ausgezacktem Gewande, hellen enggeschnürten Beinbekleidungen und spitzen langen Schuhen; vor ihm sitzen Asaph und Eman, Edithun und Ethan auf eigenartig geformten Instrumenten spielend. — Die dabei stehenden Initialen von sehr geschlossener Bildung sind in den gleichen kräftigen Farben behandelt. — Ausserdem sind noch grössere Initialen da (wie z. B. das B beim 1. Psalm) in Blau und Roth auf Goldgrund, im Innern mit buntem Blattwerk geziert und in Vogel-, Drachen-, Hunde- und Stierköpfe auslaufend.

Den einleitenden Briefen sind die folgenden Abbildungen beigegeben: Papst Damasus den Brief des h. Hieronymus an Bonifacius schickend; Bonifacius diesen Brief zurücksendend; der h. Augustinus den Psalter erklärend.

Deutschland um 1200.

12) **Breviarium Romanum**. 151 Bll. Folio. Laut Eintragung auf der Rückseite des ersten Blattes aus dem bayerischen Benedictinerkloster Ottobeuern (Diöc. Augsburg) stammend. Mit 34 meist halbblattgrossen Darstellungen von kräftiger, nicht besonders feiner Zeichnung und bunten jedoch nicht leuchtenden Farben. Die Einwirkung des grossen Stils der Wandmalerei ist hier deutlich zu spüren.

Dem Beginn gegenüber ist in der ganzen Ausdehnung des Blattes, auf mattem von buntem romanischem Blattwerk eingefasstem Goldgrund Christus in der Mandorla sitzend und segnend dargestellt; in den Ecken die Evangelistensymbole. — Die übrigen Darstellungen, ohne Goldgrund, sind: Bl. 20 v. Die drei Marien am Grabe (in domin. pasch.); Bl. 24 v.[5]) Christi Himmelfahrt; Bl. 26 v. Ausgiessung des h. Geistes, ohne Maria; Bl. 29 r. Gabriel und Zacharias; Bl. 30 r. Petrus vor Christus (in vig. apostt. P. et P.); Bl. 33 r. Himmelfahrt Mariä; Bl. 36 r. Heil. Michael in langem bis auf die Füsse reichendem Gewand und einem bis zu den Knieen reichenden Panzerhemd darüber, ohne Kopfbedeckung (in fest. s. Mich.); Bl. 37 r. Die Anbetung des Lammes; Bl. 45 r. Zwei Engel innerhalb der Mauereinfassung eines Tempels stehend (in dedic. templi); Bl. 54 v. Geburt Christi; Bl. 59 v. Anbetung der Könige; Bl. 76 v. Christus eine Seele aus dem Fegefeuer erlösend; Bl. 86 v. Christi Himmelfahrt; Bl. 88 v. Kirche in Gestalt einer Frau im Panzerhemd, die zwei Schwerter in der Hand hält und an deren Ohr eine Taube heranfliegt; zu ihren Seiten ein Bischof und ein König (in vig. pentec.); Bl. 96 r. Geburt Johannes d. T.; Bl. 98 r. Martyrium Petri und Pauli; Bl. 100 r. Die sieben Brüder; Bl. 104 r. Stammbaum Jesse mit den 7 Gaben Gottes in Gestalt von Vögeln, die im Schnabel Zettel mit den Aufschriften: pietas, scientia etc. tragen (in vig. assumpt. s. M. V.); Bl. 107 r. Unbefleckte

[5]) Die Blätter sind vielfach falsch gebunden, jedoch alle nummerirt.

Empfängniss der h. Anna, oder Tod der Maria? Ueber einer auf ihrem Bett liegenden Frauengestalt tragen zwei in der Luft schwebende Engel eine Seele in der Mandorla (in nativ. s. M. V.); Bl. 109 v. Ein Engel stösst einen Diacon, zu dessen Seiten kleine Teufel, mit dem Schwert vom Sessel hinab (in nat. Cosme et Dam.); Bl. 117 v. Petrus und die 11 Apostel (in n. plur. apost.); Bl. 118 v. Drei Märtyrer; Bl. 119 v. Ein Märtyrer; Bl. 121 r. Zwei Bekenner; Bl. 122 v. Zwei Jungfrauen mit Lampen und Palmzweigen; Bl. 123 r. Eine Kirche (in ipso dedic. die). — Mehrfach, z. B. auf Bl. 122 v., sind Notizen für den Zeicher, den darzustellenden Gegenstand kurz angebend, an den Rand geschrieben.

Am Rande von Bl. 100 r. hat sich der Schreiber selbst, der Mönch Reinfredus dargestellt, eine Rolle mit folgender (am Fusse der Seite fortgesetzten) Inschrift haltend:

ALEXANDRE P. BONE SUSCIPE Q(UO)D TIBI FIDUS
SERVUS REINFR(EDUS) FERT ET IUVET HUNC TUA MATER,
P(RO) MERCEDE S(UI) UEST(ER) PETIT HIC OPER } *ATOR*
UT P(RO)CUL IRA T(UI) DE SE SIT IURIS AM }
P(RE)MIA SUA TECU(M) NAM SIT TUA GRA(CIA) SECU(M).

Die zahlreichen grösseren Initialen nehmen je bis zu einer halben Seite ein und sind von reicher romanischer Bildung, in Gold und Silber verschlungen, im Innern theilweise mit grünen von blauem Grunde sich abhebenden Ranken geziert. — Die kleineren sind ähnlich geformt, doch mehrfarbig, ohne Gold und Silber.

Anfang des XIII. Jahrhunderts.

13) **Augustinus (S), Tractatus de psalmo centesimo nonodecimo — quinquagesimo.** Fol., in 2 Col. — Der Text beginnt auf dem zweiten Blatt mit einer halbblattgrossen sehr reichen Initiale B, die aus rothem, grünem und blauem Rankengeschlinge, in welchem ein Mann gefangen ist, besteht und sich von blauem äusserem und goldenem innerem Grunde abhebt.

Auf der gegenüber liegenden Rückseite des ersten Blattes, welches zugleich den Titel enthält, ist oben in magerem Federumriss und nur in den Schattenpartien lokalfarbig abgetönt die Kirche (»S. Ecclesia«) als weibliche Halbfigur mit der Bibel in der Hand dargestellt.

Die sonstigen Initialen sind grün mit Roth verziert, oder roth mit Blau oder umgekehrt.

XIII. Jahrhundert.

14) **Gregorius, S., Expositio moralium libri beati Job.** Fol., in 2 Col. — Die meisten Initialen sind klein: roth, mit grün umrissenem Blätterwerk. Die grösseren, von Thieren durchwunden und in Blätter ausgehend, zeigen kräftige Farben: Blau, Gold, Roth, Grün, und heben sich von quadratisch eingefasstem Grunde ab.

Auf einigen Seiten sind unten Thiere, auch menschliche Figuren, angebracht, theils nur mit der Feder umrissen und für die Colorirung bestimmt.

15) **Languedoc.** Unter diesem Titel ist eine Sammlung alt-norditalienischer Dichtungen etc. zusammengefasst, über welche Ad. Tobler in der National-Zeitung vom 5. Nov. 1882 kurz berichtet hat. Folio.

Sie enthält: 1) Die Sprüche Dionysius Cato mit nebenstehender Uebersetzung; 2) Sortes apostolicae ad explanandum; 3) (Bl. 50 r.) Libro de Uguçon de Laodho; 4) Conplexiones et certa de hominibus; 5) (Bl. 86 r.) Die Sprüche Salomonis in Alexandriner umgesetzt von Girardo Pateg da Cremona; 6) (Bl. 98 r.) Sprüche über die Natur der Frauen; weiterhin u. A. 7) den vollständigen Pamphilus mit prosaischer Paraphrase in lombardischer Mundart. Auf dem Schlussblatt steht der Anfang des Todtenamts. Diese Sammlung scheint mit einer seiner Zeit von Apostolo Zeno handschriftlich beschriebenen und seitdem verlorenen identisch zu sein.

Der bildliche Schmuck ist ein sehr eigenthümlicher. Auf der ersten Seite ist eine Sonnenscheibe dargestellt; auf der Rückseite des zweiten Blatts eine 17blättrige Rose, welche ein Glücksrad enthält, in dessen Innerem ein Wappenschild mit dem Lamm Gottes von zwei knieenden Personen angebetet wird, während über demselben Christus thront; in den vier Ecken zu den Seiten der Rose die Evangelistensymbole. Unter dieser von einer quadratischen Einfassung umgebenen Darstellung ein Rund mit Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes; über derselben Petrus das dreifache Himmelsthor hütend. — Auf den einander gegenüberliegenden Seiten der Blätter 84 u. 85 die Darstellung der Belagerung eines Castells, das eine Mal vom Wasser aus, das andere Mal zu Lande, blattgross, ohne Zusammenhalt der Composition und mit zu spärlich angewendeter Farbengebung.

Dagegen hat sich der Illustrator in den 469 mikroskopisch kleinen Vignettendarstellungen, die er theils an den Rand, theils in die Zwischenräume des Textes gesetzt hat, besonders gefallen. Dieselben sind ohne Hintergrund und ohne Einfassungen, meist nur zwei Personen enthaltend und mit Ueberschriften versehen. Sie suchen sich möglichst dem Wortlaut des Textes anzuschliessen und sind mit sichtlicher Liebe ausgeführt, entspringen jedoch einem schwachen Können. Einige derselben sind nur erst im Federumriss ausgeführt, um die wenigen einfachen aber kräftigen Farben (Saftgrün, Braun, Blau, weiterhin auch Zinnober und Carmin) aufzunehmen.

Besonders reich sind die Gedichte gegen die Frauen illustrirt. Die weibliche Tracht besteht aus einem langen, um die Taille mit einem Strick zusammengehaltenen Gewande; das gelöste Haar wird von einem Stirnband zusammengehalten. Die Männer tragen einen bis zu den Knieen reichenden gegürteten Rock, Schuhe, um die Waden zweimal gebundene Strümpfe und vorne kurz abgeschnittenes, hinten dagegen in dichten, nicht zu langen Locken herabfallendes Haar.

16) **Psalterium.** 4°. In Deutschland geschrieben. Auf den 7 ersten Blättern ein Kalender, je rechts vom Text eine lange Apostelfigur, mit der Darstellung der Beschäftigung des Monats im Bogenfelde darüber; über dem Text selbst das Zeichen des Monats unter einem Giebel.

Von den 8 blattgrossen Darstellungen auf Goldgrund befindet sich die

erste auf Bl. 7 v. und enthält Adam und Eva. Gegenüber steht der Anfang des 1. Psalms, in weissen Buchstaben auf abwechselnd blauen, grünen, rothen Streifen, die durch goldene in eine gemeinsame Bordüre mündende Querstreifen von einander geschieden werden. Da das Anfangs-B (von beatus) fehlt, so wird wohl ein davorstehendes Blatt ausgefallen sein. — Die übrigen Darstellungen beziehen sich auf Christus und reichen von seiner Darstellung im Tempel bis zu seiner Glorie. Zur Charakteristik derselben lässt sich annähernd dasselbe sagen, was bereits bei Gelegenheit der Breviers von c. 1200 angeführt wurde; doch deutet die Schrift schon das Herannahen der gothischen Periode an.

Gegenüber diesen Bildern befindet sich je eine Initiale in Gold mit schmaler rother Einfassung, auf blauem von mehrfarbigen Streifen eingefasstem Grunde. Den ähnlich behandelten kleineren Initialen fehlt der farbige Grund; dafür laufen sie in weite rothe oder blaue kräftig behandelte Schnörkel aus.

17) **Biblia lat.** Kl. 4°. In 2 Col. Ungemein feine und vorzüglich saubere Schrift der Uebergangszeit von romanischer zu gothischer Weise. Die zierlichen Schnörkel der blauen oder rothen Initialen laufen noch leicht in Blattmotive aus. — Am Beginn jedes Buchs eine mit besonderer Sorgfalt ausgeführte kleine Initiale von buntem Blattwerk auf Goldgrund, meist mit figürlicher Darstellung im Innern.

Frankreich, gothische Periode
(zweite Hälfte des XIII., erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts).

18) **Josephus, Flav., Antiquitates Judaicae.** 2 Bde. gr. Fol. In 2 Col. Ende des XIII. Jahrh. Mit 4 Leisten, welche in mehreren kleinen Runden über einander Gruppen von meist 2 bis 3 Personen enthalten, und 24 verhältnissmässig grossen Initialen, die meist 2 oder 4 Darstellungen in ihrem Inneren fassen. Die Behandlung der Miniaturen, welche noch sehr steif und verzerrt sind und sich in trüben Farben (das Roth z. B. noch chokoladefarbig) von goldenem Grunde abheben, andererseits aber bereits von feinen Federstrichen scharf umrissen sind und der Modellirung entbehren — weist ebenso wie der langgestreckte, aber noch nicht ausgesprochen gothische Schriftcharakter auf eine verhältnissmässig frühe Zeit hin, die jene dem gothischen Stil eigenthümliche conventionelle Anmuth noch nicht fixirt hatte.

Auch hier sind die Schnörkel der kleineren rothen oder blauen Initialen noch nicht besonders fein.

Auf dem Vorsatzblatt befindet sich die Eintragung: *ISTE LIBER EST DOMUS SCE TRINITATIS ORD. CARTHUSIENSIS PROPE DIUIONEM* (Dijon).

19) **Coutumes et usages du Beauvoisis.** Von Philippe de Beaumanoir, grand bailli de Clermont. Fol. In 2 Col. Dieses wichtige im Jahr 1283 zusammengestellte französische Rechtsbuch ist mit 74 sehr schön ausgeführten quadratischen, den Raum einer Columne einnehmenden Darstellungen von Rechtshändeln und Aehnlichem (meist 3—5 Personen enthaltend) geziert.

Das erste Bild stellt den Autor vor der thronenden Maria knieend dar; in dem folgenden dictirt er seinem (viel kleiner dargestellten) Schreiber; in dem letzten endlich überreicht er sein Buch Christo und dessen Mutter. Bei den Bildern ist kein Goldgrund angewendet. — Diese saubere Abschrift dürfte gegen Anfang des XIV. Jahrh. entstanden sein, sich somit mit der vom Grafen Beugnot für seinen Abdruck (Paris 1842, 2 Bde. 8°) benutzten der Pariser Bibliothek, die überdies nur eine Miniatur enthält, durchaus messen können.

Laut einer Notiz auf dem Vorsetzblatte befand sie sich 1784 im Besitz eines Herrn Bucquet de Brucheux, der es von dem Oheim seiner Frau, dem Maréchal de Fricourt, *LIEUTENANT PARTIC. AU PRÉSIDIAL DE BEAUVAIS, QUI L'AVIT EU DE FAMILLE*, erhalten hatte.

20) **Brabantini liber de natura rerum.** Fol. In 2 Col. 1295, laut der Schlussschrift, welche lautet: *HUNC LIBRUM EGO DICTUS BRABANTINUS FINIVI ANNO DOMINI MILLESIMO DUCENTESIMO NONAGESIMO QUINTO MENSE AUGUSTI DI IOUIS ANTE FESTUM BEATI BARTHOLOMEI APOSTOLI.*

FINIS ADEST METHE MERCEDES QUERO DIETE.
EXPLICIT EXPLICEAT. LUDERE SCRIPTOR EAT.

Ob B. bloss der Schreiber oder auch der Verfasser resp. Compilator sei, ist hieraus nicht zu ersehen. Einige weitere Stellen aus dem Schluss führt Wattenbach p. 332 an.

Je am Anfang der 18 Capitel ist eine Initiale angebracht, deren Inneres mit sehr zierlichen figürlichen Darstellungen auf Goldgrund versehen ist; von diesen Initialen gehen gothische Ranken aus, auf denen kleine Groteskfiguren (sog. drôleries) ihren Platz gefunden haben. Hervorzuheben sind: Cap. 3. Von den Monstren, Cap. 7 Schlangen, Cap. 13 (Edelsteine) Abbildung des Ladens eines Juweliers, Cap. 14 (Metalle) Laden eines Gold- und Silberschmieds.

Die kleineren blauen oder rothen Initialen sind hier zum ersten Mal mit schönen kalligraphisch fein ausgeführten Schnörkeln verziert, an die sich jedesmal eine längs der gangen Ausdehnung der Columne sich hinziehende sehr geschmackvoll aus abwechselnd blauen und rothen Keilen aufgebaute Ranke anschliesst.

21) **Histoire du Monde.** Folio. In 2 Col. schön geschrieben. Um 1300. Es muss der zweite Theil des Werks sein; er beginnt mit Herodes Antipas und schliesst mit der Mitte des XII. Jahrh. (s. Wattenbach p. 339). In den Initialen des letzten Viertels des Werks sind die Thaten der flandrischen Grafen dargestellt. Für eine verhältnissmässig frühe Entstehung spricht der Umstand, dass Zinnober in den Bildern noch selten angewendet wird.

Auf den ersten Seiten ist das Wappen eines Ryneck el andre angebracht; weiterhin ist zwei Mal der Name: Roucel au Nicole aufstampillirt.

22) **Judas Machabeus,** Ritterroman in Versen. Folio. In 2 Col. Um 1300? Mit 23 den Raum einer Columne einnehmenden Darstellungen auf Goldgrund, besonders Kämpfe behandelnd. Die grobe Strichführung und unreine Färbung legt es wohl nahe, hier an einen normannischen Künstler zu denken

Unten auf dem ersten Blatt ist das Wappen der Montmorency angebracht.

23) **Artus, Lancelot du Lac et les Chevaliers de la Table Ronde.** Ritterroman. Folio. In 2 Col. Anfang des XIV. Jahrh. Etwa auf jede dritte Seite entfällt eine der 17 sich über den Raum von zwei Columnen hinziehenden und ungefähr ein Viertel der Seite einnehmenden Darstellungen von Ritterkämpfen etc. in ziemlich grossen, flüchtig mit der Feder umrissenen und nur in den Stoffen colorirten Figuren. Gesichter und Pferdeleiber sind weiss geblieben. Vielleicht macht sich hier bereits der Einfluss der durch Simone Martini nach Südfrankreich verpflanzten sienesischen Schule geltend.

6 Initialen enthalten nach italienischer Weise Halbfiguren auf blauem Grund.

24) **Généalogie de la Sainte Vierge.** Fol. In 2 Col. 1323. Am Ende dieser in jeder Hinsicht schön ausgestatteten Handschrift steht: *ANNO DÑI MILLESIMO TRISSENTESIMO. XXIII. FERIA QUARTA POST DECOLLATIONEM SANCTI IOHANNIS BAPTISTE FUIT LIBER ISTE FINITUS.*

Der erste Abschnitt enthält die Rechtfertigung der Reinheit Mariä und erzählt ihre Geschichte von der Geburt bis zur Verheirathung. Der zweite Abschnitt beginnt mit der Verkündigung, schildert das Leiden Christi und endigt mit dem Tod der Maria. Dann folgen besonders dem Naturleben entnommene Gleichnisse auf die christliche Glaubenslehre. Diesen Abschnitten ist die Mehrzahl der Miniaturen beigegeben. Den Beschluss macht von Bl. 73 an: Le livre appelé trésor.

Die 42 Miniaturen von der Breite einer Columne (diese Dimensionen werden fortan Regel und soll nur angegeben werden, wenn das Gegentheil der Fall ist), sind sehr zierlich auf bald buntem würfelförmig gemusterten, bald goldenem Grunde ausgeführt. Die Ausstattung gewinnt an Reichthum durch die kleinen goldenen Blätter, welche sich an die Einrahmung der Bilder ansetzen und auf denen sich Vögel schaukeln. Von den sich unmittelbar an die Darstellungen anfügenden grösseren Initialen gehen überdies mit Drolerien belebte Ranken aus. Die kleinen Initialen in Blau oder Gold haben völlig ausgebildete rothe resp. violette Schnörkel.

Auf dem ersten Blatt ist das Wappen der Familie von Vianden, eines Nebenzweigs der Herren von Rumpst in Brabant, angebracht.

25) **Pontificum Romanorum Cathalogus** des Bernh. Guido (der Anfang fehlt; Schluss bei Johann XXII.; s. Wattenbach p. 339 fg.); Chronicon Imperatorum; die Französischen Könige; die Grafen von Toulouse. Folio. In 2 Col. Um 1330.

Der Stammbaum der französischen Könige, von Theodorich bis Philipp IV. gehend und beim Jahr 1330 endigend, enthält in 149 Runden die Könige als ganze Figuren, die Seitensprossen als Brustbilder. Starr, ohne Streben nach Porträtähnlichkeit.

Am Schluss eines späteren Eintrags nennt sich Petrus de Longueil, Bischof von Auxerre, als Besitzer der Handschrift.

26) **Huon.** Ritterroman in Versen. Gr. Fol. In 2 Col. 1341. Die gereimte Schlussschrift besagt, dass Nic. Trombaor im Juli 1340 die Abschrift begonnen und im April des folgenden Jahres dieselbe beendet habe.

Verräth in seinen 76 Miniaturen, die sich am Fusse etwa jeder zweiten Seite über den Raum zweier Columnen hinziehen, gleich dem vorerwähnten Artusroman sienesischen Einfluss, wenn nicht der Künstler gar Italiener gewesen. Auch hier sind die Figuren verhältnissmässig gross, doch heben sie sich von tiefblauem Gewande ab und sind in fröhlichen bunten Farben vollständig colorirt. Der Künstler befleissigt sich offenbar möglichster Modellirung, Bewegung und Ausdruck gelingt es ihm recht lebendig zu gestalten, doch reicht im übrigen sein Können nicht weit. Immerhin ist die Handschrift für die Kenntniss des damaligen Lebens sehr interessant.

Auf dem ersten Blatt enthält eine mit goldenen Knöpfen gezierte Einfassung von buntem Blattwerk in Runden auf Goldgrund Liebesscenen aus dem Roman. — Die Schnörkel der Initialen nähern sich in ihrer Form bereits jenem spitzenartigen Muster, welches in Italien während des XIV. und XV. Jahrhunderts so grosse Verbreitung fand.

27) **Alexandre de Macédoine.** Ritterroman. Folio. In 2 Col. Erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Eines der schönsten Manuscripte dieser Gattung, mit 98 Miniaturen verschiedener Grösse. Die Farben treten nicht mehr in ungebrochener Kraft auf, sondern sind bei den Figuren, den Gebäuden etc. meist licht gehalten und nur in den Schattentheilen angewendet; die feinen scharfen Federumrisse heben sich dagegen von noch immer lebhaft gefärbtem Grunde ab. Der Ausdruck der Figuren ist sanftmüthig aber noch starr, ihre Haltung geschwungen, die Bewegung conventionell. Der Künstler ergeht sich natürlich mit Vorliebe in der Schilderung einerseits der Schlachten, andererseits der Begegnungen mit allerlei Fabelwesen, wie bärtigen Frauen mit Pferdefüssen, Riesen, Drachen, Greifen. Mehrere der Darstellungen sind blattgross, so gleich am Anfang der König Nectanebus von Aegypten (der angebliche Vater Alexanders) in seiner Burg zu Babylon thronend.

28) **Louis le Saint, sa Vie et Canonisation.** Folio. In 2 Col. Erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Schöne Handschrift mit 3 fein ausgeführten Miniaturen auf Goldgrund. Am Anfang des Prologs ein Mönch, der knieend einem Papst eine Schrift überreicht; am Beginn des ersten Theils, der das Leben des Heiligen, und an dem des zweiten, der seine Mirakel erzählt, je ein Bildniss des Königs.

Im Innern der Initialen treten hier zum ersten Mal die von goldenem Grunde sich abhebenden rothen und blauen Epheublätter auf.

29) **Roman de la Rose.** 4°. In 2 Col. Erste Hälfte des XIV. Jahrh. Mit 13 Miniaturen theils auf goldenem, theils auf schachbrettartig gemustertem Grunde; von tiefer und etwas unreiner Färbung. — Dann folgt: Ymage del Monde mit 28 sphärischen und ähnlichen Darstellungen. Weiterhin mehrere kleinere französische Dichtungen, und 2 Blätter mit Notizen für die Tagerechnung.

30) **Psalterium und Horarium** nach dem Ritus von Amiens. 4°.

Mitte des XIV. Jahrh. Voran geht ein Kalender. Bei den Todtenvigilien des Horariums, die besonders zierlich geschrieben, befindet sich die erste der 40 Miniaturen, welche die den Horarien eigenthümlichen Darstellungen von Heiligen etc. enthalten, roh mit der Feder gezeichnet und in grellen Farben colorirt. 34 grössere Initialen enthalten auf goldenem oder schachbrettartig gemustertem Grunde figürliche Darstellungen, namentlich solche aus dem Leiden Christi bei den Heures de la passion nr. Seigneur.

In ornamentaler Hinsicht ist die Handschrift sehr reich ausgestattet mit bunten Dornblatteinfassungen, die sich um goldene Stäbe ranken, und goldenen Initialen, die sich von abwechselnd blau und rothem mit Weiss ornamentirtem Grunde abheben.

31) **Psalterium** nebst Breviarium feriale. Starker Octavband, in 2 Col., mit grösster Schönheit geschrieben. Beginn der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. — Auf der Rückseite des ersten und der gegenüber liegenden Seite des zweiten Blattes je eine blattgrosse, von einem in feine goldene Dornblätter auslaufenden Rahmen umgebene Miniatur, die sich von rothem mit feinem goldenem Rankenwerk gemustertem Grunde abhebt: einerseits Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, andererseits Christus thronend, umgeben von den Evangelistensymbolen. Hier beginnt sich die gothische Starrheit bereits aufzulösen, wenn auch die Aeusserlichkeiten dieser Technik in Zeichnung und Färbung noch beibehalten werden. Die Gesichter verrathen eine gesteigerte Naturbeobachtung, Schattirung mittelst des Pinsels hilft den Darstellungen Relief verleihen.

Italienische Handschriften des XIV. Jahrhunderts.

32) **Albumasar, Introductorium in Astronomiam,** aus dem Arabischen übersetzt von Joh. Hispalensis. Folio. In 2 Col. Um 1300. Höchst saubere Handschrift auf vorzüglichem Pergament; die 11 Miniaturen augenscheinlich Copien nach einer älteren aus dem Jahre 1171 stammenden Handschrift, wie der Schlusspassus anzeigt: . . . *SCRIPTUS EST LIBER ISTE ANNO DN̄I N̄R̄I IHU XP̄I IIA I° MENSE APRILI.*

Diese Miniaturen sind auf blauem mit weissen punktirten Sternchen verziertem Grunde innerhalb der Initialen angebracht und tragen in ihrer zackigen Zeichnung und grellen Färbung durchaus den Charakter des XII. Jahrhunderts, während die blaugraue Untermalung der Schatten des Fleisches bereits auf eine weit spätere Zeit deutet, die durch eine am Beginn des 5. Buches in einer Initiale C angebrachte männliche Halbfigur näher präcisirt wird. Hier ist das Costüm das um 1300 übliche: rothes Gewand mit weissem Pelzkragen darüber, die ziemlich langen Haare durch eine enge weisse Haube, über der eine kleine schwarze Kappe, zusammengehalten. Die Vorbilder der übrigen Darstellungen, unter denen sich 2 am Beginn des 6. Buchs über die ganze Länge der Seite am Rande hinziehen und einerseits Christus lehrend, andererseits den Autor darstellen, scheinen grösser gewesen zu sein als sie hier wiedergegeben sind (meist etwa 60 mm im Quadrat).

Die schöne Einfassung der ersten Seite mit dem Wappen des Bischofs Archioni rührt vom Ende des XV. Jahrhunderts her.

33) **Gratiani Decretum.** Gr. Fol. In 2 Col. Um 1300. Unvollständig. Mit 42 Miniaturen, an welche sich schöne Initialen anschliessen.

34) **Justiniani Digestorum libri XXIV cum commentario.** Gr. Fol. In 2 Col. Vorzüglich geschrieben. Anfang des XIV. Jahrhunderts. Mit 24 Miniaturen, zum Theil auf Goldgrund, den Kaiser als Gesetzgeber oder die betr. Rechtshandlung darstellend. Ausser Blau und Roth sind meist matte, zum Theil helle Farben angewendet; die Fleischtheile sind grünlich vormodellirt. Schmale Einfassungen von buntem stilisirtem Blattwerk. — In einem Theil der grösseren Initialen sind Brustbilder, meist auf blauem Grunde, angebracht.

Am Ende befindet sich der Vermerk: *ISTE LIBER EST ANTONII DE LANDIS DE MUTINA.* Die letzten weissen Blätter sind zu Eintragungen verwendet, unter denen z. B. ein von Papst Gregor V. (996—999) dem Kaiser (Otto III.) geschenktes Agnus Dei erwähnt wird.

35) **Bartolommeo da S. Concordio (Fra): Frammenti della Storia Romana** con la Querra Jugurtina e la Congiura Catilinaria di Sallustio. Gr. Fol. In 2 Col. In Cursive geschrieben. Mitte des XIV. Jahrhunderts. Auf Blatt lxxij v., am Ende des Jugurthinischen Krieges, ist in einer nahezu halbblattgrossen Darstellung die Ausschiffung des gefangenen Jugurtha und seine Tödtung dargestellt; flüchtige nur leicht in den Gewändern colorirte Federzeichnung.

14 grössere Initialen enthalten sorgfältig auf blauem Grunde ausgeführte Einzelfiguren; auf Blatt lxxxvij r. ist innerhalb eines C ein Glücksrad dargestellt.

36) **Justiniani Digestum infortiatum.** Gr. Fol. In 2 Col. Mitte des XIV. Jahrhunderts. Mit 15 Miniaturen von kräftigen Farben auf buntem Schachbrettgrund.

37) **Psalterium und Martyrologium.** 4°. Zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Beide Handschriften sind von derselben sehr gleichmässigen Hand geschrieben und von demselben Künstler illustrirt. Die erste zählt 97 Blätter mit 15 figürlichen Initialen, die zweite, 86 Blätter, die in überaus reicher Weise mit Darstellungen der Martyrien illustrirt sind. Die kleinen weich modellirten, im Licht hell, in den Schatten lokalfarbig gehaltenen Figürchen, die sich von goldenem Grunde abheben, stehen in der Mitte zwischen der Weise Giotto's und derjenigen Fiesole's, erinnern am ehesten an Antonio Veneziano, ohne jedoch diesem Meister zugeschrieben werden zu können. Sie zeugen von einer frischen Erzählerlust, sind sorgfältig ausgeführt und machen einen bunten fröhlichen Eindruck.

Dem Psalter ist der Ambrosianische Lobgesang vorgesetzt, dessen Initiale T die hh. Ambrosius und Augustinus darstellt, wie sie kleinen schreibenden Mönchen, die zu ihren Füssen sitzen, dictiren. Die Initialen zu den Psalmen 1, 17, 31, 41, 50, 51, 61, 71, 81, 91, 101 und 109 enthalten meist zu Christus Betende. Bei den nachfolgenden Canticen etc. stehen zwei Initialen,

deren eine die Erschaffung Adam's und Eva's (letztere noch in Gestalt einer Rippe), die andere die Repräsentanten des christlichen Glaubens darstellt.

Das Martyrologium ist roth geschrieben, nur die Erklärungen der zahlreichen, in verschiedener Ausdehnung sich am Rande oder zwischen den Absätzen hinziehenden und meist mehrere Scenen über einander enthaltenden Bilder sind schwarz gehalten. Die Darstellungen z. B. zu den Monaten Januar bis April sind: Die Beschneidung Christi; — Anbetung der Könige; — Einsegnung der Leiche des h. Hilarius; — Hl. Bassianus am Bett eines Kranken; — Marter des h. Sebastian; — Diejenigen der heil. Agnes, Vincenz, Brigitta; — Christi Darstellung im Tempel; — Martyrien der heil. Blasius, Veronica, Agatha, Mathias, Faustinus und Jovita, Juliana, Gregor, Benedict; — Verkündigung Mariä; — Marter des h. Marcus, der 7 Brüder, des h. Vitalis.

38) **Biblia lat.** Geschrieben von Johannes de Ravenna. Gr. Fol. In 2 Col. Zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Prachthandschrift von sehr schöner Schrift und aussergewöhnlich reicher Ausstattung. Am Ende nennt sich der Schreiber in folgenden Versen:

HUJUS BIBLIE SCRIPTOR
ETERNE SIT VITE POSSESSOR
CUJUS NOMEN HABETUR
DE RAVENNA MAGISTER JOHANNES.

Am Anfang eines jeden Buches sind die wichtigsten der in demselben geschilderten Begebenheiten in Gruppen von 4 bis 24 dicht an einander gefügten quadratischen Darstellungen auf Goldgrund geschildert; solcher Darstellungen werden 279 gezählt. Dazu kommen 127 figürliche Initialen und 130 Einfassungen von zierlichem buntem Rankenwerk, welches durch Figuren von Engeln und Propheten, sowie häufig durch das Wappen des Bestellers, eines Rogiers Vicomte de Touraine, unterbrochen wird. Ausserdem zieht sich vielfach mit Thieren untermischtes Rankenwerk am oberen und unteren Rande oder zwischen den Columnen hin.

Die tiefe Leuchtkraft des Roth und Blau, die sorgfältige Modellirung, die Bildung der Gesichter mit ihren grossen etwas weichen Zügen, das dichte perückenartige Haar — das Alles zeugt für sienesischen Einfluss. Die Erhaltung der Handschrift ist eine vorzügliche.

Am Beginn des Prologs ist eine Initiale mit dem h. Ambrosius, welcher um seinen Katheder sitzenden Bischöfen und Mönchen lehrt. — Der Genesis gehen 20 Bilder voran: Die Schöpfung des All (Gott ist regelmässig mit zwei Gesichtern dargestellt, einem bärtigen und einem nach der entgegengesetzten Seite schauenden jugendlichen), die Erschaffung der Erde, diejenige Adam's und Eva's; Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradiese, Adam die Erde bauend, Kain's Brudermord; Bau der Arche, Noah aus der Arche schauend (die im Wasser schwimmenden lebenden und todten Thiere und Menschen sind mit sehr richtiger Naturbeobachtung dargestellt), das Dankesopfer, der Thurmbau zu Babel; Isaak's Opferung, sein Traum von der Himmelsleiter, Josephs Ver-

kauf, Pharao's Traum von den Kühen; Joseph vor Pharao knieend, er gibt sich seinen Brüdern zu erkennen, sie nehmen Abschied von Pharao, Jacobs Tod.

In solcher Weise sind auch die übrigen Bücher illustrirt. — Der kalligraphisch besonders schön ausgeführte Psalter hat nur kleine Darstellungen, meist mit einer einzigen Figur, in Initialen. — In den Büchern der Maccabäer sind die Schlachtendarstellungen, natürlich im Ritterkostüm, mit ganz besonderer Vorliebe behandelt. — Am Beginn des Matthäus-Evangeliums sind in 18 Bildern die Scenen aus der Vorgeschichte Christi und aus seiner Kindheit bis zur Rückkehr aus Aegypten dargestellt. — Das Johannes-Evangelium enthält in 16 Bildern die Passion.

Reicher aber als alles Uebrige ist die Apokalypse ausgestattet. Sie enthält 33 Bilder, deren mehrere den Raum einer ganzen Seite einnehmen. Hier wird die Specialforschung, welche sich in der letzten Zeit mit besonderer Vorliebe auf diesen Gegenstand verlegt hat, ausgiebiges Material finden.

Der wohl ursprüngliche Einband von rothem Sammt verdient besondere Beachtung wegen seiner geschmackvollen Ornamentirung mit metallenen erhabenen und vergoldeten Nägeln und Blutstropfen, die sich concentrisch um ein jetzt, ebenso wie die Eckstücke, fehlendes Mittelstück ansetzten, welches wahrscheinlich den Namenszug Christi darstellte

39) **Biblia** (nur das Alte Testament). Italienisch. Fol. In 2 Col. 1396. Endschrift: *QUESTO LIBRO SCRIPSE GIOUANNI DI BARTHOLOMEO NICCHOLI ET COMPIELLO DISCRIUERE ADI XXII DI GENNAIO MCCC LXXXXVI.*

Auf der Rückseite des ersten Blatts, dem Anfang gegenüber, die blattgrosse Darstellung von Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntniss stehend, auf Goldgrund und in einer Einrahmung, die auf mattgoldenem Grunde mit bunten viereckig facettirten Steinchen belegt ist. Der Stil der ungemein vollendeten durchaus bildartigen Malerei ist rein giottesk und zeigt die etwas allgemeine Formenauffassung eines Agnolo Gaddi, jedoch bereits in Verbindung mit einer leichten, fast gefälligen Haltung. Von diesen Gestalten bis zu den entsprechenden »Masolino's« in der Brancacci-Capelle bleibt kein grosser Schritt mehr zu thun. — Schwächer sind 6 kleine Darstellungen zur Schöpfungsgeschichte und die Brustbilder der 4 grossen Propheten und Daniel's, die an den betr. Stellen dem Text eingefügt sind.

Reiche Einfassungen von buntem stilisirtem Rankenwerk, mit grotesken Vögeln dazwischen, und ähnlich behandelte Initialen schliessen sich dem schön geschriebenen Text an.

Auf den ersten Seiten ist der Stempel eines Cardinals Salviati und derjenige der Bibliothek dieser Familie aufgedruckt; weiterhin findet sich am Beginn der Genesis die dem Giovan Baptista Salviati durch den Inquisitor Thomas de Scotis zu Rom am 28. Juli 1559 ertheilte Erlaubniss zum Besitzen und Lesen dieser Bibel eingetragen. Laut dem Wappen, welches auf dem aus dem XVIII. Jahrh. stammenden Einband angebracht ist, gehörte das Buch später dem Papst Pius VI. Braschi.

40) **Evangelii, Li quatro, concordati in uno.** In Terzinen. 4°. In

2 Col. 1399 zu Padua durch den venezianischen Edelmann Jacobus Gradenigo geschrieben. Endschrift (auf Bl. 79 r.): *EXPLETUM PADUE DE MCCCLXXXXVIIII DIE | PRIMO MENSIS OCTUBRJS. PER ME JCOBUM GRA- | DONICO MILITEM VENETUM.*

Auf der Rückseite des ersten Blatts eine blattgrosse Darstellung der vier Evangelistensymbole, die von dem im Vordergrunde knieenden, in ein langes rothes Gewand gekleideten Gradenigo angebetet werden. Es ist eine fein kolorirte Federzeichnung, in welcher der die ganze Darstellung dominirende Engel des Matthäus in seinem hellrothen Gewand und mit den hoch aufgerichteten blauen Flügeln besonders anmuthig und graziös gerathen ist.

Jedes der 44 Capitel ist mit einer Initiale versehen, von der zierliches buntes Rankenwerk ausgeht, und mit einer kleinen quadratischen Tafel, die auf grünem Grunde in weiss gehöhten Federzeichnungen Darstellungen der geschilderten Vorgänge aus dem Leben Christi enthält, von denen meist mehrere innerhalb dieses Rahmens um ein Hauptbild gruppirt sind. Diese Bildchen in sogen. Clairobscur-Manier, en camayeu, sind von ausnehmender Feinheit, sehr lebendig erzählt und in den Bewegungen der Figuren sehr richtig beobachtet. Die Reichhaltigkeit und Originalität ihrer Darstellungen lässt eine Reproduction desselben in vergrössertem Maassstabe als wünschenswerth erscheinen.

Die erste Darstellung z. B. zeigt links im Innern eines Tempels die Verkündigung des Engels an Zacharias; in der Mitte tritt Letzterer auf die Strasse hinaus und vermag der zu ihm sprechenden Menge nicht Rede zu stehen; rechts schwebt im oberen Stockwerk eines Hauses der heil. Geist zu Maria herab, während unten auf der Treppe Maria und Elisabeth einander begegnen. — Am Fuss dieser Seite ist von zierlichen Ranken umgeben das Wappen der Gradenigo angebracht.

Die letzten leeren Blätter des Werks sind dazu verwendet worden, um auf ihnen einen bis nach 1600 reichenden Stammbaum der Familie darzustellen. *W. von Seidlitz.*

(Fortsetzung folgt.)

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Der kleine Zeichenschüler (Heft 1—8) von **A. Zeller.** Erläuterungen zum kleinen Zeichenschüler (8 Hefte à 15 Pfg.) von A. Zeller. Für den Gebrauch des Lehrers sowie zum Selbstunterricht. Mit 102 Abbildungen. Strassburg, R. Schultz & Co. 1882. Preis M. 1. —.

Wenn der Elementarunterricht ein doppeltes Ziel hat, einerseits die formale Ausbildung geistiger Kräfte, und anderseits die Ueberlieferung der nothwendigsten Kenntnisse und Fertigkeiten, so muss auch der Unterricht im Zeichnen, soweit er Massenunterricht in der Volksschule ist, die beiden Gesichtspunkte inne halten. Ob in der Volksschule Unterricht im Zeichnen gegeben werden soll, ist eine Frage des Schulplans, die wir hier nicht zu erörtern haben. Bejaht man die Möglichkeit und Nothwendigkeit eines solchen Unterrichts, wie es zur Zeit überwiegend der Fall ist, und wie auch wir, um unsere Meinung befragt, sie bejahen würden, so ist die Umgrenzung des Lehrstoffes und die Schaffung der Lehrmittel von der höchsten Bedeutung. Denn es handelt sich hier um Kinder, für welche, nach einem bekannten Ausspruch, das Beste erst gut genug ist, es handelt sich um die Kinder des Volkes, welchen die in der Schule überkommene Bildung in der Regel einzige Grundlage des künftigen Berufes und Erwerbes ist. — Die Sache ist von so eminenter Wichtigkeit, dass wir dieselbe den Männern der Wissenschaft und der höheren administrativen Praxis zur ernsten Prüfung empfehlen möchten.

Unser Gewerbe leidet an dem Mangel an tüchtigen Lehrlingen; ein Hauptfehler liegt darinnen, dass die jungen Leute von 13—15 Jahren in einen Beruf eintreten, und die elementarste Ausbildung des Auges und der Hand in den Abend- und Sonntagsstunden nachholen sollen. Das, was uns nun an den Zeller'schen Lehrbüchern überraschte und erfreute, ist eine mit überlegener Beherrschung des Stoffes und gesundem praktischen Sinne auf das Ziel losgehende Methode, Auge und Hand in einer beim Massenunterricht möglichen Weise zu bilden, und die nothwendigsten Formen dem Gedächtnisse zu überliefern. Der Schüler erhält nach und nach acht Hefte, in welchen die Formen vorgedruckt sind, welche anfänglich mit Hilfe von Linien und Punkten, später aus freier Hand nach selbst anzulegenden Richtungspunkten nachgezeichnet

werden. Die Entwickelung geht von den kurzen Linien zu den längeren, zu den aus Linien zusammengesetzten Figuren, zu Mäanderstreifen, Spirallinien, Arabesken, und deren kunstgewerblicher Verwendung. Von der Zeichnung der (stereometrischen) Körper ist mit Recht ebenso Abstand genommen, wie von der Zeichnung der sogenannten Landschaften und der so sehr beliebten »Köpfe«, welche in dem üblichen Zeichnenunterricht, wie bekannt, meist zu dreiviertel unter der helfenden Hand des Lehrers zu Stande kommen. und nichts als zeitvergeudende Spielerei bedeuten.

Aus den Erläuterungen und den denselben beigegebenen Abbildungen spricht ein logischer und consequenter Geist, und ein wirkliches Verständniss für das was beim Unterricht geht und nicht geht. So heisst es z. B. in den Erläuterungen § 4: . . . »Wird eine Form verwerthet, so frage der Lehrer seine Schüler, ob sie die betreffende oder eine ähnliche Verzierung schon an Gegenständen wahrgenommen, und wo sich solche befinden. Ferner mache der Lehrer darauf aufmerksam, in welcher Weise der Zimmermaler, der Töpfer, Schreiner, Steinhauer, das Mädchen bei der Stickerei u. s. w. solche Formen verwerthen kann. Der Schüler soll wissen, was er zeichnet.«

Wir finden hier gleichsam die vier Rechnungsarten, oder die Lehre von der Rechtschreibung und Satzbildung in das Zeichnerische übersetzt. Ein mittelmässiger Schüler hat daran ein gutes Besitzthum, ein guter kann und wird darauf weiter bauen. Die Vorlagenhefte Zeller's helfen über die Schwierigkeiten hinweg, die darinnen liegt, dass man nicht jedem künftigen Volksschullehrer die Fähigkeit beibringen kann, gut zu zeichnen. Mit den »Erläuterungen« in der Hand wird es jedem Lehrer möglich sein, den Unterricht zu einem fruchtbaren zu gestalten. *s.*

Archäologie. Allgemeine Kunstgeschichte.

Otto Benndorf, Vorläufiger Bericht über zwei österreichische archäologische Expeditionen nach Kleinasien. (S.-A. aus den arch.-epigr. Mitth. aus Oesterreich VI, 2.) Wien 1883.

In diesem lebendig und höchst anziehend geschriebenen Hefte berichtet Benndorf über zwei Expeditionen, durch welche Oesterreich, anknüpfend an die frühere Untersuchung Samothrake's, in die Reihe der Nationen getreten ist, welche gegenwärtig so eifrig bemüht sind, dem noch wenig durchforschten Boden Kleinasiens seine Cultur- und Kunstgeheimnisse zu entlocken. Die südwestlichen Landschaften Lykien und Karien wurden von Benndorf mit sicherem Blick als einer solchen Erkundung besonders bedürftig erkannt und namentlich zwei besondere Aufgaben ins Auge gefasst, die genauere Erforschung des durch Ross und Newton bekannten Hekatetempels in der karischen Stadt Lagina und die Aufsuchung eines schon 1841 von dem Posener Schulmann Jul. Aug. Schönborn an einsamer Stelle entdeckten, seitdem aber von niemandem wieder besuchten Grabdenkmals auf dem steilen südlichen Küstenplateau Lykiens oberhalb Myra. Schönborn hatte in seinem Tagebuch eine begeisterte Schilderung von der Schönheit und der Fülle der Sculpturen nieder-

geschrieben, welche die Umfassungsmauern jenes Grabbezirkes schmückten, und hatte den troischen Krieg darin zu erkennen geglaubt. Aus den hinterlassenen Papieren des verdienten Reisenden hatte bald nach dessen Tode Karl Ritter jene Schilderung in sein grosses geographisches Werk aufgenommen (Erdkunde XIX, 2 = Klein-Asien II, 1859, S. 1137 ff.), gerade noch zur rechten Zeit, da kurz darauf der Tod Ritter's das Werk zum Torso werden liess und Schönborn's Tagebücher von niemandem sonst benützt worden sind. Aber freilich ward Schönborn's Mittheilung an jener Stelle nur von Wenigen beachtet und bot überdies einer archäologischen Verwerthung allzu wenig festen Anhalt dar. Desto dankbarer ist es anzuerkennen, dass Benndorf das äusserst umfangreiche Denkmal als ein Hauptziel der geplanten Forschungsreise ins Auge fasste. Eine viermonatliche Recognoscirung, welche Benndorf und der bewährte Architekt Prof. G. Niemann, begleitet von Dr. von Luschan und einem Photographen, im Auftrage der Regierung im Sommer 1881 durchführten, erstreckte sich über einen bedeutenden Theil Kariens und fast ganz Lykien. Ausser anderen werthvollen Resultaten stellte sich heraus, dass die beiden bezeichneten Hauptaufgaben in der That reichsten Erfolg verhiessen. Vor Allem erwies sich das Heroon von Gjölbaschi als noch weit bedeutender, als man nach Schönborn's Bericht erwarten durfte; dabei war es verhältnissmässig so vollständig erhalten, dass eine sichere Bergung des reichen, aber jeder Unbill der Witterung oder Zerstörung ausgesetzten Schatzes geradezu als Pflicht erscheinen musste. Zur Realisirung dieser Aufgabe traten hervorragende Kunstmäcene in Wien, Prag und Triest zu einer »Gesellschaft für archäologische Erforschung Kleinasiens« zusammen und beschafften die für Ausrüstung einer Expedition erforderlichen Geldmittel. Die Regierung stellte einen Dampfer und einige Arbeitskräfte zur Verfügung und erwirkte in Konstantinopel einen Firman, der die Ausgrabungen in Lagina und Gjölbaschi auf zwei Jahre gestattete. Für die archäologischen Aufgaben der Expedition wurden ausser Benndorf und Niemann, Prof. E. Petersen in Prag und die jüngeren Gelehrten Dr. Schneider, Dr. Löwy und Dr. Studniczka gewonnen; der Arzt Dr. von Luschan und der Geologe Dr. Tietze, endlich der Ingenieur G. Knaffl-Lenz Ritter von Fohnsdorf ergänzten den archäologischen Stab.

Auf verschiedenen Wegen brachen im April 1882 die Theilnehmer an der Unternehmung auf, um am Ende des Monats auf der rauhen öden und nur spärlich bewohnten Höhe von Gjölbaschi, 2400 Fuss über dem Meere, sich wieder zusammenzufinden. Es verlohnt sich sehr, Benndorf's eingehende Schilderung der Schwierigkeiten zu lesen, welche jetzt zu überwinden waren; die Beschaffung der Lebensmittel wie der Arbeitskräfte, der Mangel an trinkbarem Wasser wie an geeigneten Lastthieren, vor Allem aber die Unzugänglichkeit des schroff abfallenden Hochplateaus konnten auch kühne Männer muthlos machen. Aber der Eifer sämmtlicher Theilnehmer ward aller Schwierigkeiten Herr. Die Anlage einer vielgewundenen, an einem steilen Abhange von mehr als 2000 Fuss Höhe sich hinabziehenden Strasse gehört zu den bemerkenswerthesten Leistungen der Expedition und bildet ein grosses Verdienst des Ingenieurs.

Das Heroon selbst bildet den östlichsten Ausläufer der steilen Burg von Gjölbaschi (der alte Name des Ortes scheint Trysa oder Tryseis gewesen zu sein). Es ist ein viereckiger Hof von 20—24 Metern Ausdehnung, ringsum von einer Mauer aus Kalksteinquadern umschlossen, in deren Südseite die Thür sich befindet. Von den Anlagen im Innern des Hofes haben sich nur wenige Spuren erhalten. Die hervorragende Zierde des Grabdenkmals bot der Fries in flachem Relief dar, welcher die oberen Quaderschichten der Mauer bedeckte, sowohl aussen an der südlichen Eingangswand (s. die Radirung von Niemann, Taf. IV), wie innen an allen vier Seiten; doch waren die Quadern der Ostseite hinabgestürzt und haben sich nur theilweise auf dem steilen Abhange wiedergefunden. Die insgesammt etwa 100 Meter langen Relieffriese, meistens in zwei Reihen über einander, bilden keinen einheitlichen Zusammenhang, sondern stellen eine ausserordentlich reiche Auswahl verschiedenster mythischer Stoffe dar, deren Genuss nur durch die starke Verwitterung der meisten Theile beeinträchtigt wird. Das Thor unterscheidet sich aussen und innen durch besondere Darstellungen; dort erblicken wir die heroisirte Familie, für welche die ganze Anlage bestimmt war, hier zum Theil seltsame Gestalten, Tänzer und Musiker, die zum Todtencultus Bezug zu haben scheinen. Der Rest gehört fast ausschliesslich der Mythologie an; nur einzelne Darstellungen sind dem täglichen Leben entnommen. Auf der südlichen Aussenseite zieht sich links ein Kampf zwischen Griechen und Orientalen oder Amazonen hin, darunter eine Kentauromachie, rechts der Zug der Sieben gegen Theben, darunter eine sehr eigenthümliche Scene: ein Bote scheint einem Herrscher Bericht über einen daneben dargestellten Kampf zu erstatten, in dem die Landung einer Flotte von Bedeutung ist. Dieselbe Südmauer enthält im Innern links ein Gelage mit tanzenden Frauen, ferner einen Krieger zu Wagen und darunter Bellerophon's Kampf gegen die lykische Chimära, rechts die ausführliche Schilderung, wie Odysseus und Telemachos die Freier tödten, und darunter die Jagd des kalydonischen Ebers. Die auf Tafel VII, VIII mitgetheilte Umrisszeichnung gewährt ein höchst anziehendes Bild von der Feinheit und dem Reichthum der Motive, welche die letzten beiden Scenen auszeichnen. Die Westwand zerfällt in drei Abtheilungen, die aber zusammen ein Ganzes zu bilden scheinen. Von links nach rechts folgen auf einander eine gelandete Flotte und eine grosse Feldschlacht; sodann eine belagerte Stadt, gegen deren Thore die Feinde andringen, während auf der Mauer ausser den Vertheidigern ein opfernder und betender Held, ein thronender König, ein gleichfalls thronendes halbnacktes Weib erscheinen, ganz rechts verlässt eine Familie zu Fuss und zu Maulthier die gefährdete Stadt (s. die Abbildung dieses Mittelstückes auf Taf. VII, VIII); endlich ein Kampf zwischen Griechen und berittenen Amazonen. Dieser Cyklus von Darstellungen ist es, in welchem Schönborn homerische Scenen zu erblicken glaubte, und auch Conze hat sich neuerdings (Neue freie Presse, 29. Dec. 1882) dahin ausgesprochen, dass hier entweder eine freie Nachbildung der homerischen Dichtung oder, wenn eine reale Kriegsbegebenheit gemeint sein sollte, wenigstens eine Darstellung ganz im homerischen Stil vorliege. Benndorf verhält sich der ersteren Annahme gegenüber

zurückhaltender und möchte z. B. statt der vermutheten Helena auf der Mauer lieber eine Stadtgöttin erkennen. Allerdings ist es ja ungewöhnlich, einen Künstler so frei mit den Einzelheiten der Sage und Dichtung schalten zu sehen, wie es hier der Fall sein würde, aber der Zusammenhang des Ganzen und die meisten einzelnen Elemente, mögen sie auch in besonderer Weise gewendet und zusammengestellt sein, stimmen doch mit der Dichtung vom troischen Kriege so merkwürdig überein, dass man sich schwer entschliesst, dies alles für Zufall oder für blosses Hineintragen homerischer Motive in eine fremde Begebenheit zu halten. Bietet doch auch die Schilderung des Freiermordes, neben engem Anschluss an Homer in der Hauptscene, andere Züge dar, in welchen der Künstler homerische Gestalten und Motive frei verwendet, um sie seinem Zwecke dienstbar zu machen. — Die Nordwand ist durch eine ausserordentlich reich durchgeführte Schilderung des Raubes der Leukippiden durch die Dioskuren, mitten aus einer Opferfeier heraus, ausgezeichnet. Es ist die umfänglichste und phantasievollste Darstellung dieses beliebten Mythos. Rechts davon folgt eine Jagd auf Löwen und Eber, und darunter noch einmal ein Kentaurenkampf. Die erhaltenen Blöcke der Ostwand endlich weisen Thaten einzelner Heroen auf, unter denen der attische Theseus hervorragt.

Der ungewöhnliche stoffliche Reichthum dieses mythologischen Bilderbuches in Stein gewinnt noch bedeutend an Werth durch den stilistischen Charakter und die kunsthistorische Stellung der Reliefs. In ihnen mischen sich, ähnlich wie bei den Friesen des sog. Nereidenmonuments von Xanthos, einheimische Elemente mit echt griechischem Geist; nur dass in den Reliefs von Gjölbaschi eine weit grössere künstlerische Begabung und ein viel feinerer poetischer Sinn hervortreten als in den Friesen von Xanthos, die ihre Stoffe ganz aus den heimischen Ereignissen genommen haben. Während in letzteren der Einfluss attischer Kunst wohl im Allgemeinen unverkennbar ist, aber im Einzelnen hinter der localen Färbung des Gegenstandes und der Darstellungsweise zurücktritt, athmen die neuentdeckten Friese überhaupt einen viel reineren griechischen Geist und enthüllen im Einzelnen eine ganz überraschende Menge von Motiven, welche der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts entlehnt sind. Benndorf verweist auf einige sehr bezeichnende Beispiele, theils aus dem phigalischen Friese, theils aus Vasen; im höchsten Grade interessant ist die Uebereinstimmung einzelner Züge des Freiermordes mit einer schönen attischen Vase (S. 57). Von ganz besonderer Wichtigkeit sind aber die merkwürdigen Analogien zwischen den Reliefs von Gjölbaschi und Einzelheiten polygnotischer Gemälde, z. B. zwischen der Scene der ausziehenden Familie und Antenor's Abzug in Polygnot's Iliupersis, ja auch für die Gesammtcomposition jener verlorenen Meisterwerke versprechen unsere Reliefs neue Aufschlüsse. Wer hätte denken sollen, dass uns aus einem weltentlegenen Felsenneste des lykischen Alpenlandes ein Licht aufgehen würde für die genauere Erkenntniss polygnotischer Kunst? Der zeitliche Abstand der neuen Sculpturen von der Epoche der grossen attischen Kunstblüthe ist in der That nicht allzu gross. Die Reliefs gehören allem Anschein nach den letzten Jahrzehnten

des 5. oder dem Beginn des 4. Jahrhunderts an. Benndorf schreibt sie mit voller Bestimmtheit attischen Künstlern zu, welche, wie z. B. nach dem Peloponnes, so auch nach dem mit Attika in alter Verbindung stehenden Lykien gezogen seien und dort ihre Kunst, nicht ohne einige Anbequemung an Landessitten und Landestrachten, in den Dienst lykischer Herrscher und Grossen gestellt hätten; er erklärt es für so gut wie ausgeschlossen, sich die Künstler als Lykier zu denken (S. 77). Conze spricht von »attischen oder doch attisch geschulten Arbeitern, die an den grossen Aufgaben jenseits des Meeres mitgearbeitet hätten«. Beim Nereidenmonument neigte man bisher mehr dahin, einheimische, in Attika ausgebildete Künstler anzunehmen; wie denn doch auch für das sog. Harpyienmonument und die übrigen älteren Denkmäler von Xanthos einheimische, etwa mit ionischer Kunst in Verbindung stehende Künstler als die Verfertiger gelten. Sollte Benndorf sich nicht allzu sehr auf den Standpunkt von Gjölbaschi stellen und die Bedeutung eines Ortes wie Xanthos unterschätzen, wenn er das Vorhandensein aller geistigen Elemente leugnet, die das Entstehen einer einheimischen Kunst in Lykien hätten bedingen und fördern können? Lykien gehörte während der perikleischen Zeit zum attischen Bunde, in Athen strömten damals Künstler und Handwerker aus allen Ländern zusammen: können wir mit Sicherheit behaupten, dass Lykier nicht darunter gewesen seien?

Die Reliefs von Gjölbaschi nehmen in dem vorliegenden Hefte so sehr das Hauptinteresse in Anspruch, dass es hier genügen wird, darauf hinzuweisen, dass die Expedition auch ausserdem unserer Kenntniss des lykischen Landes und seiner Denkmäler vielfache Bereicherungen gebracht hat. Jene Reliefs sind mittlerweile wohlbehalten in Wien angelangt und der kaiserlichen Sammlung als Geschenk überwiesen worden; ja hervorragende Theile derselben sind bereits in Abgüssen von dort zu beziehen. Dieser stattliche Besitz von höchstem kunsthistorischen Werthe hebt den Rang der Wiener, an guten Marmorwerken bisher nicht überreichen Antikensammlung mit einem Schlage in ähnlicher Weise, wie die Erwerbung des pergamenischen Frieses dem Berliner Museum einen ganz neuen Platz angewiesen hat. Ueber der Schwierigkeit, diesen Gewinn zu bergen, hat das zweite Ziel der Expedition, die möglichst vollständige Aufdeckung des Tempels in Lagina, diesmal bei Seite gelassen werden müssen. Der bereits erzielte Erfolg wird hoffentlich die Gesellschaft, deren hochherziger Munificenz er verdankt wird, veranlassen, nicht zu ruhen, bis auch die zweite Aufgabe durchgeführt und dem älteren Denkmal das jüngere, aus hellenistischer Zeit stammende, zur Seite getreten ist. Möge auch über diesem Unternehmen ein günstiger Stern walten! *Ad. Michaelis.*

Sophus Müller, Die Thier-Ornamentik im Norden. Aus dem Dänischen übersetzt von J. Mestorf. Hamburg 1881.

Nachdem jetzt die Mehrzahl der aus dem Mittelalter herrührenden, noch erhaltenen Werke der Baukunst und Erzeugnisse des Kunsthandwerks beschrieben und besprochen worden ist, wird es Aufgabe der Kunstforschung fortan sein, die feineren Stilnuancen zu beobachten und zu untersuchen, welche bisher nicht

in der gebührenden Weise beachtet worden sind, da das Sammeln der Monumente die Zeit der Arbeitenden fast ganz allein in Anspruch nahm. Und es giebt da überaus wichtige Fragen, deren Beantwortung doch früher oder später einmal versucht werden muss. So ist es gewiss von höchster Bedeutung, festzustellen, woher die nichtrömischen Formen der Ornamentik herstammen, welche wir in dem romanischen Stile so vielfach verwendet finden. Die Untersuchung wird jedenfalls sehr schwierig sein und nur mit Erfolg von einem unternommen werden können, welcher mit den Formelementen der nordischen Ornamentik ganz vertraut ist.

Die vorliegende Arbeit beweist, dass der Verfasser dieser Aufgabe durchaus gewachsen wäre; alle die, welchen mehr die kunstgeschichtliche Erforschung als die rein antiquarische am Herzen liegt, würde er zu grösstem Danke verpflichten, wollte er seine Studien einmal dem oben bezeichneten Gebiete zuwenden.

In dem hier zu besprechenden Werke untersucht der Verfasser nur eine einzige Seite der nordischen Ornamentik; er zieht mit erfreulichstem Erfolge gegen die zu Felde, welche in den Thiergestalten jener Zierraten geheimnissvolle Symbolik, Reminiscenzen aus dem Heidenthume und wer weiss was alles noch erblickten. Im ersten Capitel bespricht er die vorhandenen Vorarbeiten und schildert dann im folgenden Abschnitt die germanisch-römische Ornamentik (von Christi Geburt bis zur Völkerwanderung). Die Germanen entlehnen den Römern mancherlei Ornamente: Kreise, Halbkreise, Perllinien, versuchen auch Thier- und Menschenbilder in roher Weise nachzuahmen. Bezeichnend ist die Vorliebe, die Ecken und Kanten, Spitzen und Zipfel der Zierstücke mit Thierköpfen zu ornamentiren. Diese Köpfe sind keinem bestimmten Thiere nachgebildet, sondern rein ornamentale Schöpfungen. Das dritte Capitel führt uns die Ornamentik der Völkerwanderungszeit (Völkerwanderung bis zu Karl dem Grossen) vor. Jetzt spielt die Thierornamentik eine sehr grosse Rolle, aber das Thier selbst wird als eine Zusammenstellung von Ornamenten angesehen, die man willkürlich versetzen, fortlassen oder vermehren kann. In der capriziösesten Weise sind die Thiere in einander geflochten; mit den Köpfen werden die wunderlichsten Ornamente erzeugt (S. 60, 61). Es ist eine wüste und deshalb wenig erfreuliche Kunstform. Sehr eingehend ist nun im vierten Capitel die nordisch-irische Ornamentik behandelt (vom Anfange der Wikingerzüge bis zum Schlusse des heidnischen Zeitalters). Der Verfasser unterscheidet zwei Stilepochen der irischen Ornamentik: die erste reicht vom 6. Jahrhundert bis etwa zum Jahre 900 und zeichnet sich dadurch aus, dass die Linearornamente noch vorwiegen; von Thieren kommt ein Vierfüssler und ein Vogel vor. In der jüngeren Stilperiode (von 900 bis zum 12. Jahrhundert) ist das Linearornament mehr verdrängt; unter den Thiergestalten erscheint jetzt auch die Schlange, nach des Verfassers überzeugend dargestellter Auffassung, ursprünglich ein Bandgeflecht; dem man einen Kopf angesetzt. Er untersucht nun den Einfluss dieser irischen Ornamentik auf die Kunstthätigkeit in Norwegen und Schweden und weist die Veränderungen, welche jene Formen bei dieser Uebertragung erlitten, nach. Der folgende Abschnitt schildert die karolingische Ornamentik.

Unter Karl dem Grossen wird die Wiederbelebung der römischen Kunstform angestrebt; zu unterscheiden ist der ältere Stil (bis Mitte des 9. Jahrhunderts) und der jüngere (bis Ende des 10. Jahrhunderts). Die antiken Blattformen werden aufgenommen, die Thierbilder, den römischen Mustern entsprechend, nie mit rein ornamentalen Elementen vereinigt, nie stilisirt. Daneben ist der Einfluss der irischen Ornamentik nicht gering; beide Formen, die klassische wie die irische Verzierungsweise, verschmelzen in wunderbarer Weise. Die Angelsachsen nehmen irisch-karolingische Motive an, die sie zu einem eigenen Mischstil verarbeiten. Der northumbrische Stil entlehnt die Pflanzenornamentik der karolingischen Kunst. Ueberhaupt hat die nordische Kunst die Pflanzenornamentik nie gepflegt; wo solche Motive vorkommen, sind sie von den Völkern des klassischen Alterthums direct oder indirect entlehnt. Interessant erscheint die Beobachtung, dass der mittelalterliche Drachen erst nach 1000 nachgewiesen ist. Die Ornamentik des jüngeren Karolingerstils zeigt in der Gestaltung der Pflanzenformen schon den Uebergang zu den Gebilden des romanischen Stiles; die mannigfachen Thierbilder, die jetzt verwendet werden, sind aber immer naturalistisch, nicht ornamental gebildet. Der Verfasser bespricht dann den Einfluss des Karolingerstils auf die Kunstgebilde des Nordens. Den der Byzantiner Bedeutung für die nordische Ornamentik hält er, wie Capitel VI nachweist, für sehr gering; die vielfach behaupteten Einwirkungen der persisch-sassanidischen und arabischen Ornamentik findet er (Cap. VII) ganz und gar nicht erwiesen.

Das Werk wird durch Abbildungen auf zwei Tafeln und ferner durch zahlreiche (81) Holzschnitte illustrirt. Wenn man der mit so viel Gründlichkeit verfassten Arbeit einen Vorwurf machen darf, so dürfte der begründet sein, dass mit den Abbildungen zu sehr gespart worden ist. Die meisten Kunsthistoriker werden nicht in der Lage sein, die vom Verfasser citirten Kupferwerke zum grösseren Theile zur Hand zu haben und einzusehen, und ein genaues Verfolgen der Deductionen des Verfassers ist doch nur dann möglich, wenn man die Richtigkeit seiner Schilderung immer zu controlliren vermag. Es wird ja heut so unendlich viel publiciert: wäre es nicht auch möglich, einmal die Hauptmonumente der vom Verfasser besprochenen Kunstformen in guten Abbildungen zusammenzustellen? Dass dem Verfasser gewiss nicht die Schuld beizumessen ist, wenn die Illustrationen zu seinem Werke zu wenig sind, davon wird ja jeder überzeugt sein.

Zum Studium kann das Buch, das uns in guter Uebersetzung vorliegt, nur dringend empfohlen werden; aber es erfordert ein ordentliches Studium, zur leichten Lecture ist es keineswegs geeignet. *Alwin Schultz.*

Charles Clément, Michel-Ange, Léonard de Vinci et Raphaël, avec une étude sur l'art en Italie avant le XVIe siècle et des catalogues raisonnés historiques et bibliographiques. Illustré de 167 dessins d'après les grands maîtres. Grand in 8°, 470 p. Paris, 1881. Collection J. Hetzel & Cie. Bibliothèque d'éducation et de récréation. 10 frcs. Papier vélin. Titre rouge et noir.

Clément's Buch über Raphael, Michelangelo und Lionardo bedarf wohl kaum noch einer besondern Empfehlung. Dass es bereits bei der fünften Auflage

angelangt ist, sagt genug. Nicht nur im Vaterlande des Verfassers, in Frankreich, und in den übrigen französisch redenden Staaten des Continents bürgerte es sich schnell ein, auch in Deutschland und England fand es bald zahlreiche Leser. In deutscher Bearbeitung [1]) liegt es seit 1870 vor, in englischer [2]) seit 1880. Was ist nun die Ursache des grossen Erfolges, den der welsche Kunsthistoriker mit seinem Werke errungen? Ich meine, die populäre Weise, in der er seine Aufgabe löste, ohne das Streben nach Wissenschaftlichkeit zu verleugnen. Zieht man ausserdem noch den minimen Preis von 3 Franken in Erwägung, für den das Buch bisher abgegeben wurde, so begreift man, dass es rasch in die weitesten Kreise drang.

Der Zweck nachstehender Zeilen ist, dem deutschen Publicum die illustrirte Ausgabe des Clément'schen Werkes anzuzeigen. War denn, so fragen wir, wirklich das Bedürfniss nach einer solchen vorhanden? Wir bezweifeln es. Hetzel wird, fürchte ich, dieselben Erfahrungen wie Seemann machen, dessen ebenfalls mit Abbildungen ausgestattete Uebersetzung, vielleicht gerade weil sie das vierfache des Originalbandes kostet, im Buchhandel nicht ging und nie eine zweite Auflage erlebte. Illustrationen müssen, wenn sie wirken sollen, reich und vor allem charakteristisch sein. Das ist allerdings bei der französischen Ausgabe im höheren Maasse der Fall als bei der deutschen, allein immer noch nicht genügend. Es ist ja bekannt, dass die Meinungen über die Echtheit gewisser Bilder und Handzeichnungen sehr auseinandergehen, und dass die Kritik, welche an den letzteren geübt wird, noch in Anfängen sich befindet. Gerade deshalb sollte der Autor es sich zur Pflicht machen, nur unanfechtbare Illustrationen dem Leser vorzulegen. Dies hat Clément nicht immer gethan. Seite 452 z. B. gibt er eine Abbildung von der sogen. Fornarina in der Tribuna der Uffizien zu Florenz; dieselbe ist ganz richtig mit einem Fragezeichen versehen. Beim Umwenden des Blattes jedoch erfahren wir durch den Text, dass Clément durchaus nicht an dem Raphaelischen Ursprung dieses Gemäldes zweifelt (vgl. S. 356). Die Fornarina in Florenz hat aber mit dem grossen Urbinaten entschieden nichts zu thun, sie ist, wie man auf den ersten Blick sieht, venetianischer Herkunft und geht auf Sebastiano del Piombo zurück. Sie fällt in die Zeit der Rivalität Michelangelo's und Raphael's, wie Eugène Müntz neuerdings nachgewiesen hat [3]) und zeigt uns, dass Raphael und Sebastiano, der von der Coterie Buonarroti's gegen ihn vorgeschoben wurde, einander beeinflussten. Auch Michelangelo erscheint mir nicht durchweg glücklich illustrirt. So verwechselt der Verfasser S. 73 den Engel des Niccolo dell' Arca mit dem des Florentiners. Dass Michelangelo an der Arca di San Domenico in Bologna Antheil hat, ist ausser allem Zweifel und durch Aufzeichnungen von Zeitgenossen beglaubigt,

[1]) Als Supplementband von Becker's »Kunst und Künstler« des XVI., XVII. u. XVIII. Jahrhunderts. Leipzig, E. A. Seemann.

[2]) C. Clément, Michael Angelo, Leonardo da Vinci and Raphael. Transl. by Corkran. London, in 8e, pag. 370.

[3]) Cf. Une rivalité d'artistes au XVIe siècle. Gaz. d. B.-A. v. 1882, Mars et avril.

sein Engel ist aber nicht derjenige links, sondern der, welcher sich an der Epistelseite des Altars befindet. Schon Gualandi äusserte sich Cicognara gegenüber in diesem Sinne, und heute haben die meisten Gelehrten sich seinem Urtheile angeschlossen [4]). Was die berühmten Parzen in der Galerie Pitti zu Florenz betrifft, so rühren dieselben keinesfalls von Michelangelo her (vgl. die Abbildung S. 134 und cf. hierzu S. 405). Sie sind, wie auch Clément zugibt, von Rosso Fiorentino gemalt [5]), und es liegt ihnen gewiss nicht einmal ein Carton des Meisters zu Grunde. Wenden wir uns jetzt zu Lionardo da Vinci. Seine Handzeichnungen sind sehr zahlreich und über die ganze Welt zerstreut, ein kritisches Verzeichniss derselben muss aber erst noch gegeben werden. In den Galerien Italiens sowohl wie Frankreichs, Englands und Deutschlands finden sich neben unstreitbar echten Blättern viele unechte und sind neben solche, welche die Art und Weise Lionardo's klar offenbaren, solche gestellt, die sofort eine andere Hand verrathen. Ex ungue leonem! Sind die Züge irgend eines Meisters leicht zu erkennen, so gilt dies von denen Lionardo's. Ganz abgesehen von dem Stempel des Genialen, den alle seine Zeichnungen tragen, haben dieselben so specifische Kennzeichen, dass eine Verwechslung unbegreiflich ist. Zum Vergleich mit den zweifelhaften Blättern sei hier eine Liste von authentischen und nicht anzufechtenden Zeichnungen Lionardo's gegeben. Absichtlich führe ich auf derselben nur solche an, die Allen in Originalphotographie oder Facsimile leicht zugänglich sind.

A. Florenz. Uffizien. Der Profilkopf einer Frau. Röthelzeichnung. Braun, Nr. 442. Brogi, Nr. 2002. Offenbar dasselbe Modell wie auf Nr. 390 im Louvre (Braun, Nr. 162. Vgl. den Katalog von Reiset. Ausgabe von 1868, S. 127). — Ein männlicher Profilkopf. Kreidezeichnung. Braun, Nr. 438. Brogi, Nr. 2007. Das gleiche Modell auf einem Blatte in Venedig. Naya, Nr. 31. — Der Profilkopf eines Jünglings und eines alten Mannes. Kreidezeichnung. Braun, Nr. 450. Brogi, Nr. 2009. Der gelockte Jünglingskopf rechts findet sich auch, al Pastello gezeichnet, im Codex Atlanticus zu Mailand. Fogl. 41 verso, oben. — Zwei Profilköpfe und verschiedene Kriegsmaschinen. Federzeichnung. Braun, Nr. 439. Wie wir aus einer handschriftlichen Notiz erfahren, gehört dies Blatt in das Jahr 1478. Unten lesen wir: 1478 io chominciai le 2 Vergine Marie. Der Kopf links, S. 233 bei Clément abgebildet. — Federzeichnung vom 5. August 1473, von Charles Ravaisson fälschlicherweise Ansicht vom Rigi betitelt. Vgl. die Abbildung in der Gazette des Beaux-Arts vom März 1881, S. 241, hierzu Henry de Geymüller: Léonard de Vinci a-t-il été au Righi? Chronique des arts vom 11. Juni 1881, Nr. 23, S. 186—187.

B. Venedig. Academia. Ein Christuskopf, den die Hand eines Schergen bei den Haaren fasst. Silberstiftzeichnung. Braun, Nr. 54. Naya, Nr. 27. Abgebildet bei Bossi, del cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro, S. 102 und bei Clément S. 245. — Der Profilkopf eines Mannes. Bleistiftzeichnung. Braun, Nr. 46. Naya, Nr. 29. — Knospen und Blumen, mit der Feder nach

[4]) S. A. Springer's Raphael und Michelangelo. S. 12 u. S. 490—492.

[5]) Vgl. Burckhardt's Cicerone. Zweite Auflage. S. 890.

der Natur gezeichnet. Perini, Nr. 184. Abgebildet bei Gerli-Vallardi, disegni di Leonardo, Taf. 16*. — Mechanische und geometrische Figuren, mit begleitendem Text. Federzeichnung. Perini, Nr. 183. — Waffen, wie sie im Alterthum und Mittelalter gebräuchlich waren, und Reiter im Kampfe mit Fusssoldaten; die letztern mit Lanzenbrechern versehen. Darunter erklärender Text. Federzeichnung. Perini, Nr. 185. Eine Abbildung bei Gerli-Vallardi, Taf. 7*. — Sieben Profilköpfe, darunter ein weiblicher. Karrikaturen. Federzeichnung. Sepia. Perini, Nr. 186. Braun, Nr. 50. Der weibliche Kopf abgebildet bei Gerli-Vallardi, Taf. 5, ebenda der Kopf oben rechts. Auf Taf. 39 die übrigen fünf. — Fünf Köpfe, von denen vier Karrikaturen; diejenigen links weiblichen, diejenigen rechts männlichen Geschlechts; bis auf einen sind sie im Profil gesehen. Federzeichnung. Sepia. Perini, Nr. 187. Braun, Nr. 51. Die unterste Karrikatur abgebildet bei Gerli-Vallardi auf Taf. 39. In Lomazzo lesen wir (Trattato, S. 360), dass Aurelio Lovino, der Sohn Bernardino's, ein Buch besessen habe, welches ungefähr 50 Karrikaturen Lionardo's enthielt. — Die Gestalt eines Mannes mit vier Armen und vier Beinen. Sie ist von vorne gesehen und von einem Kreis und Quadrat umschrieben. Aus den Aufzeichnungen des Blattes geht hervor, dass es sich hier um eine Illustration des ersten Kapitels vom 3. Buche des Vitruv handelt. Federzeichnung. Vgl. Zeitschr. für bildende Kunst von 1880, Heft 1, S. 23. Naya, Nr. 36. Braun, Nr. 45. Eine Abbildung, jedoch ohne Text, in Bossi, a. a. O. S. 208, bei Gerli-Vallardi auf Taf. 1*, und in der Gazette des Beaux-Arts von 1860, Bd. 7, S. 197. Ein Bruchstück des Textes facsimilirt in: La scrittura degli artisti italiani del sec. XIV—XVII riprodotta con la fotografia. Carlo Pini editore. Florenz, gr. 4. — Drei tanzende weibliche Gestalten; die in der Mitte erscheint im Profil, die zwei andern kehren uns den Rücken zu. Rechts oben noch ein Profilkopf. Federzeichnung. Perini, Nr. 174. — Der Kopf eines Mannes, an die Carrikatur streifend. Federzeichnung. Naya, Nr. 28. Braun, Nr. 48. Abgebildet bei Gerli-Vallardi, Taf. 5*. Unter demselben die Studie zu einer Rudervorrichtung, durch welche vier Ruder von einem einzigen Menschen in Bewegung gesetzt werden. — Studien zu dem Bilde in Paris, auf welchem die Jungfrau Maria auf dem Schoosse der heil. Anna sitzt und nach dem Christusknaben greift, der zu ihren Füssen mit einem Lamm spielt. (Nr. 459 im Louvrecatalog von 1878. Abgebildet bei Clément, S. 435). Rothstiftzeichnung. Naya, Nr. 35. Braun, Nr. 41. Eine Abbildung bei Gerli-Vallardi, Taf. 9*. — Eine mit der Feder flüchtig hingeworfene Skizze, vielleicht der erste Entwurf zu dem soeben beschriebenen Bilde im Louvre. Naya, Nr. 21. Braun, Nr. 39. Abgebildet bei Bossi, op. cit. S. 231. — Die Büste eines Mannes im Profil, an dessen Haupt ein Kapitel aus der Proportionslehre erörtert wird. Mit Kreide vor- und mit der Feder nachgezeichnet. Links der Text, welcher bereits von Bossi publicirt ist. Vgl. a. a. O. S. 204 und 260. Die beiden andern Figuren auf dem Blatte, zwei Reiter, ebenfalls im Profil, sind Kreidezeichnungen. Naya, Nr. 31. Braun, Nr. 37. Abgebildet bei Gerli-Vallardi, Taf. 11* und Taf. 13*. — Studien zum heiligen Abendmahl in Sta. Maria delle Grazie. Mit dem Röthel gezeichnet. Ueber den Häuptern der Apostel stehen die Namen derselben. Naya, Nr. 59.

Braun, Nr. 58. Das Nähere siehe in Dohme's »Kunst und Künstler« Bd. 5, S. 27—28.

C. Mailand. Ambrosiana. Ein Blatt, enthaltend acht Köpfe, von denen sechs im Profil Karrikaturen sind. Braun, Nr. 69—75. Nr. 75 abgebildet bei Gerli-Vallardi, Taf. 5, Nr. 71 auf Taf. 7, Nr. 69 und 70 auf Taf. 35, Nr. 72 auf Taf. 38, Nr. 74 auf Taf. 40. Alle acht Köpfe Rothstiftzeichnungen. — Echt sind die 25 Blätter, welche Pozzi in Mailand aus dem Codice Atlantico photographirt hat, und selbstverständlich auch die, welche im Saggio delle opere di Leonardo da Vinci (Mailand, 1872) facsimilirt sind. — In der Kupferstichsammlung des Luigi Angiolini: vier Reiter auf Postamenten, sämmtlich im Profil gesehen. Offenbar nach einer Zeichnung Lionardo's gestochen und ohne alle Frage Studien zu seinem Reiterstandbild des Francesco Sforza. Eine Abbildung gibt Courajod: Léonard de Vinci et la statue de François Sforza. Paris, 1879, S. 15.

D. Turin. Königl. Bibliothek. Der Kopf eines Greises, von vorne gesehen. Lionardo's Selbstportrait. Rothstiftzeichnung. Unter dieselbe hat eine andere Hand links mit Rothstift Leonardo da Vinci und rechts mit Bleistift ritratto di lui stesso geschrieben. Eine gute photolithographische Reproduction als Titelblatt im Saggio. — Studie zum Engel auf der Madonna in der Felsgrotte in Paris (Nr. 460 im Louvrecatalog von 1878. Braun, Nr. 110). Bleistiftzeichnung. Philpot, Nr. 726. — Ein männlicher en face Kopf; links von demselben ein Auge und erklärender Text. Ein Paragraph aus Lionardo's Proportionslehre. Federzeichnung. Philpot, Nr. 731. Ein Facsimile bei Richter in der Zeitschrift für bildende Kunst von 1882, S. 17. Der Text lautet folgendermaassen: a. n. o. f. son simili ala bocha. - a. c. he a. f. son simili allo spatio ch e fra lluno ochio e llaltro. — n. m. o. p. q. r son similia ala meta dela grosseza del orbi dell ochio cioe dal lagrimatoro dell ochio alla sua coda ne è similmente la divisione che fral mento(ne) e la bocha e similmente la piu stretta parte che a il naso infra lluno ochio e llaltro e questi tali spati ciasscun per se e lla ñ parte della testa. — n. m. e simile alla largeza dell ochio o vale lo spatio ch e infra li ochi. — m. c. he 1/3 di n. m. misurando dal taglio di fori del labro del ochio al segnio c. — b. z. sia simile alla largeza della nave del naso.

E. Paris. Louvre. Ein Blatt mit Federskizzen, die sich als Studien ausweisen für das angefangene Bild der Uffizien: Die Anbetung der Magier. Sechs Figuren, von denen drei nackt. Braun, Nr. 185. — Eine Federskizze, mit Bleistift vorgezeichnet, aus dem Studienbuche Lionardo's. Sie bezieht sich, wenigstens was den einen Theil betrifft, auf sein Abendmahl. Alle Figuren auf diesem Blatte sind Akte. Braun, Nr. 186. Abgebildet in Dohme's »Kunst und Künstler«, Bd. 5, S. 21. — Der Kampf des heil. Georg mit dem Lindwurm. In der Mitte das Ungethüm, rechts und links ein Reiter. Federzeichnung. Abgebildet bei Clément, S. 268. — Im Besitze von Louis Galichon eine höchst werthvolle Federzeichnung zum Epiphaniasbilde in Florenz. Das Blatt weiht uns in den ersten Gedanken des Meisters ein und wurde nach dem Tode Emil Galichon's von seinem jetzigen Besitzer für 12,900 Fr. erworben. Braun, Exposition de l'école

des Beaux-Arts von 1879, Nr. 37. Abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts von 1867. Dort auch Seite 534 ein Holzschnitt nach dem angefangenen Bilde in Florenz. — Bibliothek des Instituts. In dem Manuscripte Lionardo's, welches mit A bezeichnet ist, Fogl. 62 verso, zwei Pferdeköpfe, an denen die Lehre von der Proportion auseinandergesetzt wird. Federzeichnung. Von G. Govi am 21. August 1873 an Ort und Stelle gepaust. Abgebildet bei Clément, S. 230. — In dem gleichen Manuscripte der Profilkopf eines Mannes, ebenfalls ein Blatt aus der Proportionslehre. Federzeichnung. Bei Clément, S. 227. — Im Manuscript B. ein interessantes Blatt, auf dem architektonische Skizzen, ein Schiff und Text. Federzeichnung. Abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts von 1881, S. 345. — Ebenda der Entwurf einer Flugmaschine mit begleitendem Text. Federzeichnung. Abgebildet a. a. O. S. 337. — Endlich dort Blumen, geometrische Figuren etc. und Text. Federzeichnung. Abgebildet a. a. O. S. 517. — Aus dem Vallardibande im Louvre sei dem Leser als authentisch vorgeführt: 1) Ein weiblicher, vor sich hin blickender Profilkopf. 2) Vier Profilköpfe, Karrikaturen; zwei weibliche und zwei männliche. Alle abgebildet bei Clément, S. 207, 274 und 282. — Im Besitze des Marquis de Chennevières: Ein Blatt, auf dem ein Erhängter dargestellt ist, neben demselben den Vorgang erläuternde Worte. Federzeichnung. Braun, Beaux-Arts, Nr. 33.

F. London. British Museum. Illustrationen zur Kriegsgeschichte. Eine Lanze, eine Menschenmähmaschine, die durch einen Reiter bedient wird, und Sprenggeschosse. Unter denselben lesen wir: questo e buono per rompere le schiere. Federzeichnung. Braun, Nr. 52. — Royal Academy. Der Carton zu dem von den Frati de Servi in Florenz bestellten Bilde, das den Hauptaltar der Nunziata schmücken sollte, aber nie zur Ausführung kam. Braune und schwarze Kreide. Maria mit dem Christkinde, auf dem Schoosse der Anna, daneben Johannes. Von Dixon in London photographirt. Eine Abbildung in Jean Paul Richter's Leonardo. London, 1880, S. 72. — Im Besitze von Lord Ashburnham der Entwurf zu einem Maleratelier. Federzeichnung. Abgebildet in der Zeitschrift für bildende Kunst von 1882, S. 13. — Sammlung des Herrn Malcolm. Die Profilgestalt eines Kriegers von energischem Ausdruck. Prachtvolles Blatt! Nr. 34 in Robinson's Catalog von 1869. Bleistiftzeichnung. Braun, Exposition de l'école des Beaux-Arts, Nr. 42. — Ein nackter Mann, dem ein Bekleideter durch ein posaunenartiges Instrument in's Ohr bläst; er wendet sich fliehend von demselben ab. Beide Gestalten sind im Profil gesehen und neigen sich nach vorn über. Darunter zwei sitzende Männer, ebenfalls Profilfiguren, im Zwiegespräch begriffen. Federzeichnungen. Bei Robinson Nr. 38. Braun, Nr. 40. — Ein schwebender Engel im Profil mit flatternden Haaren. Rechts derselbe Kopf noch einmal, aber in anderer Stellung. Unten eine weibliche Profilfigur. Federzeichnung. Braun, Nr. 38.

G. Windsor Castle. Ein weiblicher Kopf, von vorne gesehen, niederschauend. Haarflechten. Studien zur Bewegungstheorie Lionardo's. Federzeichnungen. Abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts von 1881, S. 238 und 239. — Zwei Todtenköpfe, der eine en face, der andere im Profil, wie aus der Inschrift hervorgeht a di 2 daprile 1489 gezeichnet. Abgebildet ebenfalls in der Gazette,

S. 244. — Allegorie weiter Reisen. Ein wunderbar geformtes Segelschiff, dessen Steuer ein Thier leitet, in der Mitte desselben ein Baum, fährt an der Weltkugel vorbei, auf welcher ein Adler mit der Krone auf dem Kopfe. Eine Abbildung in der Gazette, S. 339. — Project zu einem Schloss für die Insel Cypern (Grundriss und Aufriss) und zwei männliche Gestalten. Abgebildet in der Gazette, S. 345 u. 347. — Ein weiblicher Profilkopf. Abgebildet in der Gazette, S. 521. — Studie zum Reiterstandbild. Die Bewegung der Gruppe ähnlich wie auf dem Stiche im Besitze Angiolini's. Eine Abbildung gibt Courajod in seiner Schrift über die Reiterstatue, S. 19. — Fünf Reiter zu Pferde. Dreimal ist das Pferd im Schritt gehend, zweimal galoppirend und über den Feind hinwegsetzend dargestellt. Studien, welche in die Zeit fallen, in der Lionardo sich mit der Reiterstatue beschäftigte. Courajod, S. 35. — Vier Entwürfe zum Reiterstandbild Sforza's, drei derselben auf hohem Postament. Abgebildet bei Courajod, S. 37. Die Bewegung des Pferdes stimmt mit der Bewegung der Pferde auf dem Angiolinischen Stiche überein. — Die Profilfiguren zweier Männer, an denen die Lehre von der Proportion erklärt wird. Links erläuternder Text. Silberstift- und Federzeichnung. Eine Abbildung bei Courajod, S. 51 [6]) und in der Zeitschrift für bildende Kunst von 1882, S. 16.

H. Chatsworth. Sammlung des Herzogs von Devonshire. Vier Profilköpfe, Karrikaturen, zwei weibliche und zwei männliche. Braun, Nr. 53. Der Kopf unten rechts derselbe wie der links oben auf Braun, Nr. 50. (Venedig). — Zwei Profilköpfe, Carrikaturen. Federzeichnungen. Braun, Nr. 46. Die Karrikatur rechts unten die gleiche wie die rechts auf Braun, Nr. 49. Wohl Copie! Was die beiden übrigen Köpfe, sowie den Ziegenbock auf Braun, Nr. 46 betrifft, so haben dieselben mit Lionardo nichts zu thun.

J. Wien. Albertina. Eine Frau im Profil, Karrikatur, überreicht einem Mann, welcher en face erscheint, einen Ring; er macht ein saures Gesicht. Rechts von der Gruppe sechs männliche Profilköpfe, die theils nieder-, theils aufblicken, der unterste von ihnen gleicht auffallend dem gelockten Jüngling in den Uffizien zu Florenz (Braun, Nr. 450). Vielleicht haben wir das Portrait des Francesco Melzi vor uns, den Lionardo seiner Schönheit halber bewunderte. Braun, Nr. 98. Abgebildet bei Dohme, Bd. 5, S. 41.

Hier ist also eine Liste von Zeichnungen Lionardo's, welche nach meinem Dafürhalten unzweifelhaft echt sind. Natürlich ist dieselbe weit davon entfernt, vollständig zu sein. Sie beansprucht dies auch nicht, sie will den Leser nur in den Stand setzen, sich zu jeder Zeit und an jedem beliebigen Ort die charakteristischen Züge des Meisters zu vergegenwärtigen. Worin bestehen dieselben denn? Darin, dass die Strichlagen bei Lionardo gewöhnlich nicht, wie bei den übrigen Meistern, von rechts nach links, sondern von links nach

---

[6]) Ueber Lionardo's Zeichnungen in der Windsor-Collection vide the Athenaeum, Nr. 2626 vom 23. Febr. 1878, S. 258—259, Nr. 2645 vom 6. Juli 1878, S. 24, Nr. 2646 vom 13. Juli 1878, S. 56 und Nr. 2647 vom 20. Juli S. 86. Es ist sehr zu bedauern, dass die hundert Photographien nach Lionardo's Zeichnungen in der königl. Bibliothek zu Windsor nicht einzeln zu haben sind.

rechts laufen. Dieses Merkmal haben alle von mir beschriebenen Blätter gemein. Stellt man aber dieser Eigenthümlichkeit jene andere gegenüber, dass Lionardo nach Art der Ebräer die lediglich für den Privatgebrauch bestimmten Aufzeichnungen von rechts nach links, in Spiegelschrift, niederschrieb, so wird man nicht umhin können, es für mehr als wahrscheinlich zu halten, dass er überhaupt von Natur links war. Und somit wäre der Ausspruch in Dohme's »Kunst und Künstler« (Bd. V, S. 22), Lionardo sei auch im Stande gewesen, mit der linken Hand zu zeichnen, dahin zu berichtigen, dass er wohl meistens mit der Linken zu arbeiten pflegte. (Vgl. das Zeugniss in Pacioli »De divina proportione«.)

Untersucht man nun auf das Gesagte hin die Illustrationen bei Clément, so wird man finden, dass bei weitem nicht alle vor der Kritik bestehen können, und dass der Verfasser speciell dem sogenannten Lionardo-Buche im Louvre allzuviel Vertrauen schenkt. Dasselbe enthält viele dem Meister durchaus fälschlich zugeschriebene Zeichnungen, und es ist heute kein Geheimniss mehr, dass manches Blatt, welches bisher unter dem Namen Lionardo's bekannt war, von Lorenzo di Credi und Vittore Pisano herrührt [7]). Glücklicher ist Clément in der Auswahl der Bilder. Hier greift er nur im Texte fehl. Das Medusenhaupt in den Uffizien zu Florenz ist entschieden nicht von Lionardo (S. 201, 212 u. 214—215), und ebensowenig ist es der Kopf in der Ambrosiana, welcher auf Bianca Maria Sforza gedeutet wurde (S. 255). Ersteres ist ein retrospectiver Versuch nach Vasari, letzterer rührt, wie Lermolieff siegreich nachgewiesen (a. a. O. S. 456—457), von dem Mailänder Ambrogio de Predis, einem von Lionardo indirekt beeinflussten Künstler her. Auch das Madonnenbild in St. Onofrio zu Rom (cf. S. 201 u. 217) muss Lionardo abgesprochen werden. Dasselbe hat, wie ich bereits in meiner Luini-Biographie von 1880 [8]) gesagt habe, den Mailänder Giovan Antonio Boltraffio zum Urheber. Der gleichen Ansicht ist Thausing [9]). Es kann nicht genug betont werden, dass Lionardo absichtlich und aus guten Gründen die Frescotechnik gemieden, und dass alle ihm zugemutheten Fresken nichts mit ihm zu thun haben.

Sehen wir uns jetzt den Text des Clément'schen Buches etwas näher an. Was zunächst Raphael betrifft, so setzt der Verfasser seinen Geburtstag mit Passavant (I, 28) auf den 6. April, während sich die bedeutendsten Kunstschriftsteller der Gegenwart — Müntz, Springer, Robinson, Paliard, Kinkel — auf den 28. März geeinigt haben! Auf diesen Tag fiel in der That 1483, vorausgesetzt immerhin, dass man nach neuem Calender rechnet, der Char-

---

[7]) Vgl. Lermolieff, die Werke italienischer Meister etc., S. 258 und S. 400. Clément hält mehr als 200 Blätter des Vallardibandes für echt (S. 235—236). Uebrigens ist die Behauptung, dass nichts aus dem Bande photographirt sei, falsch. Z. B. gerade die beiden Kinderprofilköpfe bei Clément auf Seite 235 und 238 existiren in photographischer Wiedergabe (Braun, Nr. 166 u. 167).

[8]) Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich, S. 15 u. 23, Anmerk. 49.

[9]) Vgl. sein Feuilleton in der Neuen freien Presse vom 8. Juni 1881. Morgenbl. Nr. 6026, S. 2. Wieder abgedruckt im Bund vom 30. u. 31. August 1881, Nr. 239 u. 240.

freitag; denn zieht man den Gregorianischen Calender zu Rathe, so deckt sich in jenem Jahre der höchste Festtag der Christenheit, wie es scheint, mit dem 26. März. (Vgl. übrigens die Einwendungen von F. Piper: »Raphael's wahrer Geburtstag und die falschen Säculartage«. (Beil. zur Augsb. Allg.-Ztg. vom 27. u. 28. Juli 1881, Nr. 208 u. 209, S. 3041—3043 und S. 3059—3060). Ferner sei bemerkt, dass Clément, wenn er die berühmten Verse aus der gereimten Chronik des alten Giovanni Santi: »Due giovin par d'etate« etc. citiren wollte, Herman Grimm's Conjectur, statt »par d'amori«, »par d'onori« zu lesen, hätte berücksichtigen müssen [10]). »Par d'amori« gibt absolut keinen Sinn. Sehr zu bedauern ist auch, dass er sich Lermolieff's Studie über Raphael's Verhältniss zu Timoteo Viti nicht zu eigen gemacht hat. Er hätte dann nicht nur gesagt, dass der junge Raphael mit Viti nach 1494 zusammengekommen sei, sondern geradezu auf sein Schulverhältniss zu demselben hingedeutet. Und wäre ihm das viel citirte Document bekannt gewesen, welches wir dem Marchese d'Adda verdanken, aus dem hervorgeht, dass Perugino 1496 nicht ständig in Perugia weilte, dann würde Clément Raphael's Uebersiedelung nach dieser Stadt nicht in das Jahr 1495 oder 1496, sondern erst in das Jahr 1500 gesetzt haben. Bis dahin führte Perugino bekanntlich ein zu unstätes Leben, um ein Atelier in Perugia halten zu können. Seinen Künstlertypus hat Clément gut getroffen, nur hätte er noch eine kurze Parallele zwischen den Charakteren Raphael's und Perugino's ziehen sollen. Perugino hatte blos das kleine Einmaleins inne, er bediente sich eines ziemlich primitiven A B C's; Raphael dagegen beherrschte das grosse Einmaleins und wandte ein völlig ausgebildetes Alphabet an. Dies der Hauptunterschied zwischen Lehrer und Schüler. Der Meister wiederholt sich selbst und zwar bis zum Ueberdruss, der Schüler hingegen verfügt stets über neue Motive. Sein Genius ist unerschöpflich wie die Quelle der Hippokrene! Erfreulicherweise vertritt Clément offen die Ansicht, dass der Antheil Raphael's an den Fresken Pintoricchio's in Siena weit davon entfernt ist, die Bedeutung zu haben, welche Vasari ihm beimisst. Alles, was er über Raphael und Pintoricchio sagt, ist vom bon sens des Franzosen dictirt. Um so mehr muss uns sein unerschütterlicher Glaube an die Echtheit des venetianischen Skizzenbuchs wundern. Er steht durchaus auf der Seite von Müntz, Herman Grimm und Schmarsow nicht zu vergessen. Der Erstere hält auch noch in der zweiten Auflage seines Buches über Raphael an der Authenticität des Skizzenbuchs fest (Preuss. Jahrbücher vom 20. Febr. 1882, S. 134—135), der letztere veröffentlichte zu Gunsten seiner Ansicht eine polemische Abhandlung im 48. Bde. der preussischen Jahrbücher (vgl. die Mainummer von 1881, S. 122 bis 149). Den entgegengesetzten Standpunkt vertritt bekanntlich Lermolieff, auf dessen Seite Springer, Minghetti, Eisenmann (Zeitschrift für bildende Kunst, Nr. 40, Beibl. vom 4. Aug. 1881, Jahrg. 16) und kämpfen (s. Repertorium von 1881, S. 219—223). Ich werde in solchen zweifelhaften Fällen immer an das Wort erinnert, welches Schiller auf dem Reichstage zu Kra-

[10]) Siehe seine Besprechung von Müntz, Raphael, in der deutschen Litteratur-Ztg. von 1881.

kau den Fürsten Sapieha ausrufen lässt: »Man soll die Stimmen wägen und nicht zählen.« Für den, welcher die lichtvolle Auseinandersetzung Lermolieff's im letzten Jahrgang dieser Zeitschrift mit Aufmerksamkeit gelesen, ist die Frage, ob Raphael oder Pintoricchio, entgültig entschieden. Das Capitel über Raphael mögen einige bibliographische Ergänzungen schliessen. Bei Besprechung von Raphael's und Perugino's Sposalizio in Mailand und Caën hätte Clément der geistreichen Parallele von Max Jordan in Dohme's »Kunst und Künstler« (Lfg. 61, Leipzig, 1878) gedenken sollen, und bei der Schule von Athen wäre es am Platz gewesen, eine Ansicht Grimm's, die der gewöhnlichen allerdings zuwider läuft, wenigstens zu erwähnen. Während Trendelenburg in seinem 1843 gehaltenen Vortrag (wieder abgedruckt in der Sammlung seiner kleinen Schriften, Leipzig, 1871) in den zwei Mittelfiguren oben Plato und Aristoteles sieht, will Grimm in denselben Plato und Paulus erkennen (vgl. Raphael's Schule von Athen, I—III, S. 353—396 in der deutschen Rundschau, Jahrg. 6., Heft 12., Sept. 1880, Bd. 24). Kann man diese Auffassung nach einer kritischen Erwägung aller Gesichtspunkte auch nicht theilen, so wird man doch zugeben müssen, dass sie manches für sich hat.

Wichtig und in mancher Hinsicht noch nicht ganz klargestellt sind die Wechselbeziehungen zwischen Raphael, Michelangelo und Lionardo. Was zunächst Raphael und Michelangelo betrifft, so hat Clément ihr Verhältniss entschieden zu optimistisch aufgefasst (vgl. S. 337). Der von Milanesi herausgegebene Briefwechsel Buonarroti's liefert den unwiderleglichen Beweis, dass der Schöpfer des Moses nicht nur gegen Bramante, sondern auch gegen Raphael Misstrauen hegte. Er hatte es sich fest in den Kopf gesetzt, dass nur die Eifersucht der beiden Urbinaten Schuld daran war, wenn sich von Zeit zu Zeit zwischen ihm und Julius II. unüberwindliche Schwierigkeiten erhoben. Sein Wort, dass Raphael alles, was er könne, von ihm habe, und dass er überhaupt mehr dem Studium als der Natur verdanke, ist ja bekannt. Man kann sich denken, dass das ungerechte Urtheil Michelangelo's durch die Aufstachelung von Intriganten wie Sebastiano del Piombo noch verschärft wurde und muss umsomehr die Seelenruhe anerkennen, welche Raphael sich in diesem unwürdigen Personenstreite stets zu bewahren wusste. Allezeit hat er mit Bewunderung vor den Werken seines grossen Rivalen gestanden. Wer die Sibyllen in Sta. Maria della Pace und den Jesaias in St. Agostino betrachtet, wird sich hiervon bald überzeugen. Dass er ganze Figuren des älteren Meisters, wie z. B. den David, abzeichnete, kann ihm billigerweise Niemand zum Vorwurf machen. Raphael war eben eine Natur, die sich leicht anschmiegte; hat er als Jüngling doch auch nach Lionardo eifrig studirt! Die Federzeichnung von kämpfenden Reitern in Dresden (Braun, Nr. 79), sowie die in Oxford (Nr. 28 in Robinson's Catalog von 1870, S. 142—144. Braun, Nr. 15), beide zeugen noch heute für das lebhafte Interesse, welches er an der Anghiarischlacht nahm.

Derjenige Theil des Buches, welcher über Lionardo handelt, hat manche Bereicherung und Verbesserung erfahren. In den früheren Auflagen und noch in einem Artikel des Journal des Débats vom 4. Febr. 1880 sagte der Ver-

fasser, dass jenes im Jahre 1500 von Ludwig XII. in Pavia gestohlene Manuscript der Nationalbibliothek zu Paris, das die auf S. 242 mitgetheilte Miniatur aufweist, das Leben des Francesco Sforza enthalte, während es doch in Wirklichkeit die Biographie des Stammvaters der Sforza, die Biographie des Giacomo Muzio Attendolo Sforza enthält. In der illustrirten Ausgabe seines Buches hat Clément diesen Fehler, den auch Perkins und Waagen begehen, corrigirt und den Sinn der Miniatur richtig verstanden (cf. S. 240—241), ohne jedoch den Namen des Dargestellten kurzweg zu nennen, was noch wesentlich zur Erleichterung des Verständnisses beigetragen haben würde. Durch die Unterschrift der Abbildung: premier modèle du monument de François Sforza wird der Laie von Neuem irre geführt. Die Pariser Handschrift ist bekanntlich auf Befehl und Rechnung des Lodovico il Moro von Bartholomäus Gambagnola geschrieben, die in demselben enthaltenen Miniaturen sind Werke des Minuti und Antonio da Monza. Nach meiner festen Ueberzeugung ist einstweilen ganz von ihnen abzusehen, aus innern wie äussern Gründen hat der Holzschnitt auf S. 242 mit Lionardo's Reiterstandbild absolut nichts zu schaffen. War in diesem Falle die Aenderung Cléments eine Verbesserung, so kann das in dem folgenden nicht gesagt werden. Von Charles Ravaisson-Mollien irre geführt, hält er dafür, dass die Echtheit des berühmten Briefes an Lodovico il Moro nicht über allen Zweifel erhaben sei (S. 220). Warum? Weil er von links nach rechts geschrieben, die Züge Lionardo's nicht trägt. Als ob der Meister, wenn es sich darum handelte, einem Fürsten Mittheilungen zu machen, sich nicht eines Secretärs hätte bedienen können! Unbegreiflich ist, dass immer noch das viel missbrauchte Sonett, von Lomazzo unter der Etikette Lionardo's citirt, für sein poetisches Können als Zeugniss angerufen wird (S. 232 u. 234). Längst ist dasselbe von Gustavo Uzielli als unecht nachgewiesen. Zum Schluss die Bemerkung, dass der Neptun mit den Hippokampen nicht, wie Clément meint, unwiderruflich verloren, sondern uns in einer schwarzen Kreidezeichnung in Windsor Castle erhalten blieb, und dass der Theil des Buches, welcher über Lionardo's Thätigkeit am Dome zu Mailand handelt, heute total veraltet erscheint. Hier wäre es durchaus nöthig gewesen, dass Clément von den archivalischen Actenstücken, die uns durch Calvi mitgetheilt worden, Kenntniss genommen hätte.

Alles in Allem genommen wäre es ungerecht, nicht auf den Fortschritt der illustrirten Ausgabe den früheren Auflagen gegenüber hinzuweisen. Auf der andern Seite darf aber auch nicht verhehlt werden, dass in manchen Punkten eine noch radicalere Umarbeitung wünschenswerth ist. Das Buch steht bei weitem nicht überall auf der Höhe der heutigen Wissenschaft und lässt bisweilen sehr wichtige neuere Forschungen unberücksichtigt. Seit der zweiten Auflage stereotypirt, weil der Verleger sah, dass es in der einmal gegebenen Form guten Absatz fand, konnte der Verfasser bisher mit dem besten Willen keine durchgreifenden Aenderungen vornehmen, jetzt dagegen, wo der Satz neu hergestellt werden musste, hatte er vollkommen freie Hand. In seiner Macht lag es, einen umfassenderen Gebrauch davon zu machen. Ein Buch, welches so meisterhaft concipirt ist, wie dasjenige Clément's, und dem

es weder an der Kraft der Darstellung noch an gesunden ästhetischen Principien fehlt, sollte den Wünschen des Lesers auch in kritischer Hinsicht entsprechen.

Carl Brun.

Architektur.

Die Kirche von Oberwinterthur und ihre Wandgemälde. Von **J. Rudolf Rahn.** Band XXI, Heft 4 (XLVII) der Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Zürich. Zürich, in Commission von Orell Füssli & Comp. Druck von David Bürkli, 1883. 4°. 26 Seiten und 3 Tafeln Abbildungen. Preis 3 Fr. 50 Cent.

In den kürzlich erschienenen Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz [1]) klagt Rahn über die viel verbreitete Sucht, die Gotteshäuser mit blanker Tünche zu verschönern und sagt, dass die Vorliebe für reinliche Kirchen nicht nur den Protestanten gemein sei, sondern von den Vandalen aller Confessionen getheilt werde. Wie sehr er Recht hat, zeigt die alte Basilika von Oberwinterthur, welcher das diesjährige Neujahrsblatt der Zürcher antiquarischen Gesellschaft gewidmet ist. Ein nüchternerer Anblick, als ihn die heutige reformirte Kirche des alten Vitudurum bietet, ist nicht wohl denkbar! Von dem einstigen Glanz der mittelalterlichen Malereien ist wenig mehr zu sehen, und die ehemaligen schön profilirten Kämpfergesimse des Chorbogens sind sogar spurlos verschwunden. Die Freskenreste, jetzt durch künstliche Wände verdeckt, werden nur auf speciellen Wunsch Kennern und Liebhabern gezeigt, die früheren Gesimse mussten bei der 1877 vorgenommenen Restauration modernen Gliederungen von Stuck weichen. Vom Aussehen der Kirche im 14. Jahrhundert kann sich infolge dessen nur ein geringer Theil der Bevölkerung einen Begriff machen.

Rahn's Monographie zerfällt in zwei Hälften, von denen die eine sich mit der Geschichte Oberwinterthurs, sowie dem architektonischen und bildhauerischen Schmucke seiner Kirche befasst, die andere die malerische Ausstattung derselben behandelt. Der jetzige Bau der dreischiffigen, dem heiligen Arbogast geweihten Basilika stammt aus dem 12. oder dem Anfang des 13. Jahrhunderts, steht jedoch, wie schon längst bekannt war, an der Stelle einer bedeutend älteren Kirche. Schon der Historiker Heinrich Escher wies 1830 in einem Artikel der Encyklopädie von Ersch und Gruber darauf hin, dass man in Oberwinterthur viele Fragmente aus römischer Zeit und besonders auch römische Mauerüberreste gefunden habe. Seitdem förderten wiederholte Ausgrabungen manches Neue zu Tage. Der wichtigste Fund aber blieb den Forschungen Rahn's vorbehalten. Ihm ist es gelungen, an den Abseiten der Kirche römisches Mauerwerk nachzuweisen und somit den Beweis zu erbringen, wie bereits zu römischer Zeit in den cisalpinischen Theilen Helvetiens eine altchristliche Bauthätigkeit stattgefunden hat. Die Wahrscheinlichkeit, dass sich auf dem Platze der heutigen Pfeilerbasilika einst ein römisch-christliches Oratorium befand, liegt also äusserst nahe.

Was die Malereien im Innern der Kirche betrifft, so sind dieselben ziem-

---

[1]) Wien, Verlag von Georg Paul Faesy, 1883. Vergl. S. 210—211.

lich sicher in den Anfang des 14. Jahrhunderts zu setzen. Die Kunde von ihrer Existenz reichte bis zum Jahre 1835. Von da an waren sie bis 1877, wo sie von der Tünche befreit wurden, gleichsam verschollen. Der Cyklus ist von sehr geringem künstlerischen Werthe, aber trotzdem auf Schweizer-Boden diesseits der Alpen einzig in seiner Art. Die westliche Eingangsfront, jetzt gänzlich zerstört, zeigte ehemals den heiligen Christoforus mit dem Christkinde auf dem Arme. Daneben war Georg und der Lindwurm, Michael mit dem Teufel und die Ausgiessung des heiligen Geistes dargestellt. Wichtiger scheinen die theilweise noch erhaltenen Bilder der beiden Langwände des Hauptschiffes, welche sich in drei Streifen über einander erheben. Zu oberst treten uns paarweis gestellte Heiligengestalten entgegen, auf der nördlichen Seite die Apostel und Johannes der Täufer, auf der südlichen Frauen und Jungfrauen. Nur das Mittelfeld der Nordseite füllt ein Einzelbildniss aus; dort gewahren wir den Schutzpatron der Kirche, den Bischof Arbogast (vergl. Taf. 3, Fig. 6). In den friesartigen Streifen unter diesen von schlanken Pilastern mit Fialen und Eselsrücken eingerahmten Doppelgestalten befinden sich die Hauptdarstellungen des Cyklus. An der Nordwand Scenen aus dem Leben des Heiligen. Wie Rahn nachgewiesen, sind dieselben aus der Vita des Bischofs Uto von Strassburg geschöpft. Wir sehen, wie Siegbert, der Sohn des austrasischen Königs Dagobert, auf der Eberjagd verunglückt und in Gegenwart seiner Eltern durch den heiligen Arbogast von den Todten wieder auferweckt wird. Sodann ist der Dank des Königs geschildert, der Tod des Heiligen und seine Beisetzung an einem einsamen Ort. Die Gemälde, welche die Nordwand abschliessen — die Mutter Gottes, der Zug der heiligen drei Könige, die Anbetung der Magier — gehören schon zur Serie gegenüber, wo in ausführlicher Weise dem Beschauer die Passion Christi vorgeführt wird. In 15 Compositionen behandelt der Künstler die Verkündigung Mariä, die Geburt Jesu, die Darstellung Christi im Tempel, seinen Einzug in Jerusalem, das Gebet in Gethsemane, die Gefangennehmung, Christus vor Herodes, die Geisselung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und Kreuzigung, die Kreuzabnahme und Grablegung, die Auferstehung und die Erscheinung Christi vor den drei Frauen. Was sonst noch von Malereien in der Kirche zu sehen war und zu sehen ist, können wir füglich übergehen; wer sich näher zu orientiren wünscht, nehme die Schrift selbst zur Hand.

»Die Schweiz ist arm an höheren Werken der bildenden Kunst«, so beginnt Rahn das Vorwort zur Geschichte der Denkmäler seines Vaterlandes. Auch Oberwinterthur bietet, wie wir sahen, dem Aesthetiker keinen Genuss, für die Eigenthümlichkeiten: das geringe technische Vermögen und die primitive Ausdrucksweise des Winterthurer Meisters kann sich derselbe unmöglich begeistern. Nur der Historiker, dessen Pflicht es ist, alles Vergangene gleichmässig zu beleuchten, steht mit Ehrfurcht vor solchen Werken. Er wird dem Verfasser für seine monographische Darstellung und der Staatsbehörde für die Conservirung dieser einer längst entschwundenen Zeit angehörenden Ueberreste zu aufrichtigem Dank verpflichtet sein. *Carl Brun.*

Malerei.

Rubens und die Antike. Seine Beziehungen zum classischen Alterthum und seine Darstellungen aus der classischen Mythologie und Geschichte. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von **Frdr. Frhrn. Goeler von Ravensburg, Dr. phil.** Mit sechs Tafeln in Lichtdruck. Jena, Hermann Costenoble. 1882. 8°. XII u. 224 S. Pr. 10 M.

Es mangelt uns noch eine Rubens-Biographie, welche der Grösse des Meisters würdig wäre. Jede gründliche Specialuntersuchung bringt uns der Möglichkeit der Einlösung dieser Ehrenpflicht näher. Am Trefflichsten ist bisher die schwächste Seite von Rubens' Wirken, nämlich seine diplomatische Thätigkeit behandelt worden. Rubens, den Gelehrten, den Kenner des classischen Alterthums, hat Ruelens zu behandeln in Aussicht gestellt; die vorliegende Untersuchung will vornehmlich eine Seite der künstlerischen Entwicklung von Rubens klar stellen: nämlich Rubens' Verhältniss zur Antike. Es ist vielleicht das interessanteste Capitel der Entwicklungsgeschichte des Künstlers, das damit behandelt werden soll. Auf der einen Seite der energische Zug zum Alterthum, der durch des Künstlers ganzes Leben geht, die grosse antiquarische Gelehrsamkeit, die ihn auszeichnet — auf der andern die völlige Unabhängigkeit in Empfindung und Formengebung von den Einflüssen antiker Kunst, die ganz selbständige, ganz in heimischer Anschauungsweise wurzelnde Umgestaltung aller empfangenen Anregungen. In welchem Verhältniss stehen bei Rubens archäologischer Studientrieb und Enthusiasmus für die Kunst der Antike — wie wirkt das Eine und das Andere auf sein künstlerisches Schaffen zurück? Wie weit ist er von den heimischen Anregungen und von jenen in Italien empfangenen abhängig? Was bestimmt die Wahl seiner der antiken Mythologie, Geschichte und Sage entlehnten Stoffe; schöpft er dieselben aus mittelbaren oder unmittelbaren Quellen — und innerhalb welcher Umgrenzung liegen dieselben? Die vorliegende Arbeit scheint mit Liebe und Eifer unternommen worden zu sein, aber es mangelt die wissenschaftliche Reife, die eindringende Gründlichkeit, die überschauende Herrschaft über den Stoff. Vielleicht hat der Verf. mit der darauf verwendeten Zeit zu sehr gekargt; sicher ist, dass sie abschliessender Art nicht ist.

Gleich die Einleitung, die über den Zustand der humanistischen Studien in den Niederlanden aufklären soll, giebt nicht viel mehr als eine Aneinanderreihung einzelner mehr oder minder bekannter Thatsachen; — eine Darlegung der Ideen und Richtungen, die Vorführung der hervorragendsten Vertreter antiquarischer Gelehrsamkeit unterbleibt. Es folgen dann drei Capitel, welche Rubens' Beziehungen zur Antike behandeln. Das erste »Jugend und Wanderjahre in Italien« lässt jedes Eingehen auf die Thätigkeit des Otto Vaenius, was zugleich über Rubens' erhaltene archäologische Anregungen orientirt hätte, vermissen. Dann folgt eine flüchtige Aufzählung antiker und Renaissance-Kunstwerke, die Rubens in Mantua und in Rom während seines mehrmaligen Aufenthaltes dortselbst sehen konnte. Es ist charakteristisch für die Eile, mit der der Verf. vorgeht, dass er z. B. die Analyse des Werkes »Electorum

libri duo« des Philipp Rubens, an welchem der Künstler mitwirkte, uns vorenthält, und dass er das hervorragendste Werk der Malerei jener Zeit, das ganz aus der Antike schöpft und das eine Art edelster Nachrenaissance repräsentirt: die Galerie Farnese, gar nicht nennt. Und doch sah es Rubens während der Entstehung (1597—1604) und nach Vollendung. Auch das zweite Capitel »Rubens als Alterthumsforscher« ist nicht sehr reichhaltig; auch hier wurde nur auf das Naheliegende zurückgegangen. Nebenbei sei bemerkt, dass der berühmte Brief an Peiresc über die Bedeutung über den Gebrauch des Dreifusses bei den Alten im italienischen Original nicht verloren, sondern bei Sainsbury und neuerlich bei Rosenberg (Rubens-Briefe S. 192) publicirt worden ist. Am besten liest sich das Capitel: Der Künstler und die Antike, worin man auf treffliche ästhetische Aperçus stösst; doch auch in diesem Capitel kommen Bemerkungen vor, welche zeigen, wie wenig eindringlich der Verf. seine sich selbst gestellte Aufgabe fasste. So heisst es: »und da er (Rubens) eine grosse Vorliebe für diese (geschnittene Steine) besass, so ist anzunehmen, dass sie auch auf einzelne seiner Compositionen von Einfluss waren« (S. 51), und gleich darauf wird betont, dass durch specielle Untersuchung und Vergleichung es wohl gelingen dürfte, bestimmte Bezüge zwischen den Cyclen des Decius Mus, des Constantin d. Gr. und dann den Reliefs der Trajanssäule und des Constantinsbogens herauszufinden. Ja aber, wer anders hat denn die Pflicht, solche Nachforschungen und Untersuchungen zu führen, als derjenige, welcher eine Monographie über Rubens' Verhältniss zur Antike schreibt!

Die zweite Abtheilung des Werkes bespricht die einzelnen Darstellungen des Künstlers, deren Stoff aus der Antike geschöpft ward. Der Verf. giebt da eine ziemliche vollständige Aufzählung und Beschreibung der von Rubens herrührenden und unter seinem Namen gehenden Gemälde — geordnet nach bestimmten äusseren Gesichtspunkten. I. Mythologische Darstellungen (1. genrehafter Art, 2. historischer Art). II. Allegorisch mythologische Darstellungen. III. Darstellungen aus der antiken Geschichte. Hier ist die genaue ausführliche Beschreibung der Gemälde dankenswerth, desgleichen die Angabe der wichtigsten Stiche darnach. Einen Catalogue Raisonnée wollte der Verf. sicher nicht geben; er hält sich in Sonderung von Original und Copie, eigene Leistung und Schulgut an die geläufigsten Annahmen. Misslicher ist es, dass die Forschung nach den litterarischen oder monumentalen Quellen für die einzelnen Darstellungen allzusehr auf der Oberfläche blieb. Wo eine Quelle nicht an der Hand lag, wurde kaum darnach gesucht; von einer Auseinandersetzung des Verhältnisses der Darstellung zur benützten Quelle ist auch nicht viel die Rede. Die Anregung zu manchen Darstellungen dürfte Rubens wohl durch die geläufigen mythologischen Werke erhalten haben (z. B. Natalis Comes), aber auf diese Seite der archäologischen Thätigkeit jener Zeit kommt der Verf. kaum zu sprechen. Ein wie ausgezeichnetes Beispiel für diese Art von Untersuchungen sind u. a. R. Förster's Farnesina-Studien. — Der Verf. scheint sich dasselbe leider nicht zur Nachfolge gewählt zu haben. So musste denn auch der Versuch einer bestimmten Umgrenzung von Rubens

materieller Kenntniss der Schrift- und Bildquellen, aber namentlich ersterer unterbleiben. Es ist wahrscheinlich, dass bei dem Eifer des Verf. für den Stoff, bei der Tüchtigkeit der archäologischen Bildung, die dem Verfasser nach seiner Erstlingsarbeit zu urtheilen eigen, es nur einer tieferen Vensenkung in den Stoff, eines grösseren Aufwandes an Arbeitszeit bedurft hätte, um die gestellte Aufgabe der Lösung zuzuführen, die in dem vorliegenden Buche gestreift worden ist.

Von den sechs Illustrationen im Lichtdruck, welche das Buch zieren, hebe ich zwei: »Verliebte Kentauren«, »Geburt der Venus«, aus der Sammlung Hamilton Palace besonders hervor, da sie die ersten Publicationen dieser Werke des Rubens sind.

Das Venezianische Skizzenbuch. Beiträge zur Kunstgeschichte. Heft VI. Von **Robert Kahl.** Mit 23 Illustrationen in Holzschnitt und Phototypie. Leipzig, E. A. Seemann, 1882.

Robert Kahl hat die nun mehrfach aufgenommene Frage nach dem Ursprunge des bislange dem jungen Raphael zugeschriebenen venezianischen Skizzenbuches in vorliegender Arbeit eingehend behandelt. Er scheidet vorerst die Blätter aus, welche mit dem Skizzenbuche niemals in Verbindung waren, und nur fälschlich in Beschreibungen der venezianischen Sammlung unter diesem Titel figurirten. Dazu gehört eine echte Zeichnung Raphael's mit lionardesken Kriegerstudien aus seiner florentinischen Periode, die Nachzeichnung eines Kampfes in der Albertina, und andere, die zu Raphael nicht weiter in Beziehung stehen. Der Nachweis, dass die noch übrigen fünfunddreissig Blätter schon ursprünglich in Verbindung waren, ist Kahl vortrefflich gelungen. Er hat Papier und Wasserzeichen, die Leiter in einem Kreise, bei allen von ihm untersuchten Blättern identisch gefunden, und die ursprüngliche Reihenfolge der Zeichnungen an einer alten Numerirung der Blätter nachgewiesen. Leider macht den Leser nur eine Uebersichtstafel am Schlusse mit dieser wichtigen authentischen Anordnung bekannt. Kahl hat vorgezogen im Anschlusse an Passavant, jedoch im einzelnen wieder von ihm abweichend, eine neue Numerirung zu geben, so dass wir jetzt ausser der von ihm publicierten ursprünglichen echten, zu den gebräuchlichsten Nummern Passavant's und den oft citierten der Photographien Perini's eine vierte Nummernreihe bekommen haben, die gerade, weil sie sich mit Passavant zum Theile deckt, nur verwirrend wirken kann. Das ist nicht nur für den Leser lästig, sondern es dürfte auch dem Autor von Schaden sein. Eine neue Inventarisirung der Zeichnungen Raphael's, wobei die Apokryphen nicht ausgeschlossen werden können, ist ein allgemein als dringend gefühltes Bedürfniss der Wissenschaft. Man wird dann nicht umhin können auf die authentische Numerirung des Buches zurück zu gehen, da sie die allein gerechtfertigte ist — für 7 Blätter, deren Nummern weggeschnitten sind, dürfte sich ein Modus der Einreihung nicht schwer finden lassen — und Kahl's Nummern werden, ehe sie noch durchgegriffen haben, antiquirt sein.

Eine ungeschulte Hand wird von Kahl mit Recht als für die Unter-

suchung nicht weiter in Frage kommend bezeichnet. Ein Besitzer des Buches etwa in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, das beweist die Tracht des Brustbildes auf Fol. 37 b, Pass. 96, Per. 111, K. 104 [1]), kritzelte auf leer gebliebene Stellen seine Alfanzereien. Hier über eine Landschaft einen fliegenden Vogel, dort zu einem Frauenkopfe den fehlenden Körper, zu einem Kinde eine Mutter, zu einer Mutter hinwiederum ein Kind, und was dergleichen mehr ist. Es kann nicht die Aufgabe dieses Referates sein, der Beschreibung jedes einzelnen Blattes bei Kahl nachzugehen. Die Zeichnungen sollen nach Hauptgruppen zusammengestellt und daran einzelne Bemerkungen geknüpft werden.

Die Arbeit geht natürlich von Lermolieff-Morelli's epochemachender Charakterisirung Pinturicchio's aus. Morelli hat bekanntlich eine Reihe von Figuren des Skizzenbuches als Studien zu den Gemälden der sixtinischen Capelle, wo Pinturicchio als Perugino's Gehilfe arbeitete, erkannt, andere als zu Pinturicchio's Presepio in Sta. Maria del popolo gehörig nachgewiesen, und daraus, so wie aus schlagenden stilistischen Kennzeichen Pinturicchio als den Autor des venezianischen Skizzenbuches wissenschaftlich erwiesen, nicht wie sich Kahl, der doch den Grundgedanken und die besten Theile seiner Arbeit diesem Manne verdankt, sehr unpassend ausdrückt (S. 4), ihre Entstehung durch die Hand Pinturicchio's behauptet. Diese von Morelli nachgewiesenen Gruppen von Studien, wir wollen sie unter dem Titel der Sixtinastudien zusammenfassen, hat Kahl durch keine neue Nachweisung vermehren können, möchte sie jedoch nicht für originale Arbeiten gelten lassen. Einmal sollen sie zu gut sein für Pinturicchio, einmal zu schlecht, und hin und wieder taucht, wenn auch verhüllt, die Frage auf, ob nicht doch Raphael irgendwie dabei im Spiele wäre. Man empfängt den Eindruck, als hätte der Autor während der Arbeit seine Meinung über die Zeichnungen vielleicht mehr als einmal geändert, und bei der schliesslichen Redaction die Rudimente verschiedener früherer Anschauungen nicht vollständig zu tilgen gewusst. So soll (Fol. 1a, Pass. 2, Per. 19, K. 2) die Frau in lauschender Stellung, »wenn nicht von einem der beiden Meister (Perugino oder Pinturicchio) selbst herrühren, nach einer echten Studie eines der beiden copiert sein«, hingegen (Fol. 48 b, Pass. 42, Per. 18, K. 44) die Studie zur Ziporah auf der Beschneidung Mosis zeige »zur Evidenz, dass sie nicht für das Bild und auch nicht nach demselben gemacht sein kann, sondern nichts ist als die Reproduction einer Handzeichnung des erfindenden Meisters«, während (Fol. 51 b, Pass. 8, Per. 7, K. 8) die Jungfrau für das Presepio in Sta. Maria del popolo »auf eine enge Verwandtschaft mit einer Geburt Christi in Oxford (Braun 2) weiset, die mit Recht dem Raphael zugetheilt wird.« Die Verwandschaft dieser Madonna des Skizzenbuches mit dem Carton in Oxford (Robinson 7) lässt sich freilich nicht läugnen, sie sind sogar sicher beide von derselben Hand, ebenso wie die vorbereitenden Studien zu diesem schönen Presepio in Oxford, eigenthümlich

[1]) Fol. = Folio des Buches, Pass. = Passavant Raphael, Per. = Perini's Photographie, K. = Kahl.

durch den als Lager für das Kind verwendeten Sattel. Diese beiden Studienblätter zu dem Carton (Robinson 6 u. 7) zeigen, besonders das zweite (Braun 1) eine der seltenen Silberstiftzeichnungen Pinturicchio's, die Manier dieses Meisters so ausgeprägt, dass man von ihnen bei einer Charakterisirung von Pinturicchio's Zeichenweise geradezu ausgehen könnte. Man vergleiche nur die Hand der Madonna mit dem aufgebogenen Daumen mit der Hand auf der bekannten Zeichnung Pinturicchio's mit zwei allegorischen Frauen in den Uffizien. An diese Sixtinastudien reiht Kahl verschiedene Blätter, in welchen er dieselbe Hand erkennt, wenn auch hier ein beständiges Auslugen nach Raphael nicht angenehm auffällt. So hat (Pass. 24, Per. 75, K. 25) ein Kindermord — Ruland hat darin feinsinnig die Benützung einer giottesken Composition erkannt — mit dem von Marc Anton gestochenen Kindermorde Raphael's keine wie immer geartete Verwandtschaft, und alle Versuche Kahl's eine solche herzustellen, waren nicht glücklicher als kürzlich veröffentlichte Ausführungen Hermann Grimm's über jenen Stich. Auf (Fol. 33a, Pass. 83, Per. 87, K. 89) einem Blatte mit 3 Männerköpfen soll ein alter Mann im Profil, nach einem bekannten Typus des Leonardo, eine Copie nach einer Copie Raphael's (Oxford, Robinson 28) sein. Dafür fehlt jeder Anhaltspunkt; Lionardo's Köpfe gingen eben in ihrer zwingenden Neuheit durch die ganze Welt. Fand doch ein von Lionardo häufig verwendeter jugendlicher Profilkopf sogar seinen Weg nach Deutschland. Er begegnet auch dem Johannes der Grablegung in Dürer's grosser Passion. Ebenso machte ein unbedeutender deutscher Meister des 15. Jahrhunderts auf einer Zeichnung im Germanischen Museum (Inv. Nr. 41) mehrfache ungelenke Versuche, sein liebliches Lächeln und sein Lockengeringel nachzubilden. So wenig nun etwa zwischen dieser Zeichnung und Dürer's Holzschnitt ein Zusammenhang besteht, weil sie beide den jugendlichen Typus des Lionardo nachbilden, so wenig Zusammenhang braucht zwischen dem lionardesken Profilkopfe eines Alten im venezianischen Skizzenbuche und der raphaelischen Oxfordzeichnung zu bestehen. Auch bei dem schwebenden Engel mit Tambourin (Fol. 10b, Pass. 20, Per. 20, K. 21) heisst es »eine gewisse Verwandtschaft der Zeichnung mit echten Erzeugnissen Raphael's lässt sich nicht läugnen«. Morelli hat auf die gleiche Technik mit der sogenannten »cavalcata« dem Entwurfe Pinturicchio's für das erste Frescobild in Siena hingewiesen. Noch grösser als mit dieser um 20 Jahre jüngeren Zeichnung ist die Uebereinstimmung dieses Engels, sowie seines blumenstreuenden Genossen im Berliner Kupferstichcabinete (Lippmann, Zeich. alter Meister Nr. 126), mit einer gleichzeitigen Taufe Christi im Louvre (von Braun 297 als Perugino photographirt). Einen dritten dieser Engel (Fol. 50a, Pass. 11, Per. 53, K. 11) bringt nun Kahl gar mit Raphael's Horen auf der Hochzeit der Psyche in Verbindung. Freilich haben manche Zeichnungen Raphael's mit jenen des Skizzenbuches Verwandtschaft. Nur darf eine solche Beobachtung nicht wie bei Kahl zu dem Schlusse führen, als habe der Zeichner des Skizzenbuches Raphael copirt. Kahl kommt den wahren Verhältnissen bei Besprechungen der Zeichnungen (Fol. 54b, Pass. 4, Per. 5, K. 4) und (Fol. 53b, Pass. 5, Per. 8, K. 5) jugendlichen Apostelfiguren, die auf Raphael's Mariaekrönung ähnlich sich

wiederholen, nahe, und spricht es bei Gelegenheit (Fol. 15a, Pass. 57, Per. 28, K. 59) eines aufblickenden Apostelkopfes, hier sich vollständig Morelli's Meinung anschliessend, geradezu aus: »Also findet sich hier eine Abhängigkeit Raphael's von Pinturicchio, die sich in Hinblick auf die Mythe von seiner Unterstützung und künstlerischen Führung des älteren Meisters recht sonderbar ausnimmt.«

Ruland hatte mit scharfem Blicke die höchst merkwürdige Entdeckung gemacht, dass Draperiestudien im Skizzenbuch (Fol. 53a, Pass. 6, Per. 10, K. 6) für einen Carton ausgeführt wurden, dessen linke Hälfte sich in der Sammlung des Herrn Malcolm (Braun 105) erhalten hat. Da die ganze Anordnung bis auf manches Detail der Faltengebung in dieser unzweifelhaft Pinturicchio zuzuschreibenden Zeichnung mit der rechten Hälfte einer Zeichnung bei dem Herzog von Devonshire in Chatsworth, Pinturicchio's Entwurf für das vierte Fresco in Siena, stimmt, nur dass die Cardinäle hier auf der Zeichnung bei Malcolm phantastisch orientalische Kleider tragen, zog er dem damaligen Stande der Frage entsprechend, daraus den Schluss, die Draperiestudien des Skizzenbuches wären Detailstudien Raphael's in Pinturicchio's Auftrage für Siena ausgeführt. Folgt ihm Kahl auch in letzterem nicht mehr, so nimmt er doch noch immerhin die vermuthete Bestimmung der Malcolmzeichnung für Siena an, und verwirrt dadurch die Datirung des damit unzertrennlich verbundenen Blattes im Skizzenbuche. Wir würden so im Skizzenbuche Zeichnungen, einerseits die Sixtinastudien, andererseits die für Siena präsumirten, haben, welche um etwa 20 Jahre aus einander liegen. Nun ist aber gar nicht abzusehen, warum man, nachdem drei Bilder aus dem Leben des Aeneas Sylvius im Zeitcostüme begonnen oder vollendet waren, nur bei dem vierten, das noch dazu eine rituelle kirchliche Ceremonie darstellt, wobei jedes Kleid vorgeschrieben ist, auf ein phantastisches Costüm hätte überspringen sollen. Pinturicchio hat eben, wie er das bei seinen vielen Aufträgen so oft gethan hat, auch für dieses Fresco in Siena eine alte Composition hervorgeholt, die ihm schon früher zu einem biblischen oder mythischen Stoffe wird gedient haben. Gerade aus den achtziger und neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts, der Entstehungszeit des Skizzenbuches, hat sich nur ein Bruchtheil von Pinturicchio's reicher Thätigkeit erhalten.

Einige Zeichnungen, mit der Feder entworfen und mit graulicher Deckfarbe ausgeführt, hält Kahl für modern übergangen. Da er nun einmal Pinturicchio's Urheberschaft nicht zugeben will, hat er sich auch nicht weiter nach Zeichnungen dieses Malers umgesehen. Er würde sonst bemerkt haben, dass sich dieselbe Technik wie in (Fol. 22a, Pass. 51, Per. 62, K. 53) und (Fol. 24a, Pass. 43, Per. 60, K. 45) auf der miniaturartig ausgeführten, früher Perugino zugeschriebenen Himmelfahrt Mariae der Albertina (Braun 208) wiederfindet, wie ich glaube der frühesten und schönsten aller erhaltenen Zeichnungen Pinturicchio's.

Wir kommen nun zu den Copien nach anderen Meistern, aus welchen fast die Hälfte der Blätter des Skizzenbuches besteht. Kahl fasst sehr gut eine Gruppe zusammen (S. 43), nackte männliche Acte, meist Rückenfiguren, deren

erkannte Beziehung zu Signorelli er durch den Nachweis der Uebereinstimmung eines behelmten Kriegers im Skizzenbuche (Fol. 9b, Pass. 16, Per. 76, K. 16) mit einer Figur Signorelli's in Montoliveto noch deutlicher macht, ohne für ihre eigenthümliche Technik, kleine unregelmässige Federstrichelung, eine genügende Erklärung zu bieten. Er gibt jedoch zu, dass sie von derselben Hand wie die Sixtinastudien ausgeführt sind. Es scheint mir am besten, um die Copistenthätigkeit des Zeichners des Skizzenbuches zu beurtheilen, von den Studien nach Mantegna's Grablegung (Fol. 31 a b, Pass. 81, 82, Per. 1, 15, K. 87, 88) auszugehen. Hier übersehen wir die peinlich gewissenhafte Genauigkeit des Künstlers der seine Vorlage Strich für Strich copirt und doch dabei aus seiner gewohnten Weise nicht hinaus kann. Wodurch sich die Umbrier zunächst von einander unterscheiden, ist die Bildung der allen gemeinsamen Augen in der Gewandung. Perugino bildet sie etwa wie den oberen Theil einer Feuerzange, während sie bei Pinturicchio, in welcher Technik er immer arbeitet, ein gestielter Punkt sind, und, man entschuldige den Vergleich, wie eine Stecknadel aussehen. Diese Augen verlieren sich nun auch in die Falten der sonst treu nachgebildeten Gewänder Mantegna's, und verrathen augenblicklich die Hand Pinturicchio's. Wenden wir uns wieder den Signorellistudien zu, so scheint sich ihre Technik auch am besten durch das Streben genauer Nachbildung mit anderen Mitteln zu erklären. Die faserigen Federstriche Pinturicchio's sollen Signorelli's breite Kreidemanier nachbilden, ohne dass er damit so gut zum Ziele käme wie bei den Copien zu Mantegna. Am deutlichsten wird dieser Versuch, Signorelli's Strichführung nahe zu kommen, bei dem Torso im Profile (Fol. 6 b, Pass. 30, Per. 54, K. 32), der nicht von anderer Hand ist, wie Kahl vermuthet, und ebensowenig von der Weise Lionardos zeigt. Auch chronologisch fügen sich diese Blätter den Sixtinastudien passend an; Pinturicchio hatte sie aus den Zeichnungen des Signorelli, mit dem er zugleich in der Sixtina arbeitete, copirt, ebenso wie er einem anderen gleichzeitig dort arbeitenden Meister, dem Cosimo Roselli, nach Kahl's richtiger Bemerkung, einen Apostelkopf (Fol. 35 a, Pass. 13, Per. 44, K. 13) in seiner allgemeinen Anordnung nachgebildet.

In zwei nackten Männern (Pass. 25, 26, Per. 109, 110, K. 27, 28) hat Morelli die Hand Antonio Pollajuolo's erkannt. Kahl fügt dieser Gruppe noch einen Hercules mit dem Löwen an, und mehrere nur mit der Feder umrissene Actstudien (der Schäfer mit dem Dudelsacke gehört nicht hieher), die er alle in consequenter Opposition gegen Morelli einem unbekannten florentinischen Quattrocentisten zuschreibt. Kahl hat den Unterschied zwischen Original und Copie nicht herausgefunden. Während die beiden ersteren Zeichnungen alle charakteristischen Kennzeichen von Pollajuolo's Hand tragen, sind die anderen Copien nach derselben Hand freilich wieder mit jener Genauigkeit und Vortrefflichkeit nachgebildet, die wir schon in den Copien nach Mantegna bewundern konnten. In den Falten des fliegenden Mantels z. B. und der Ohrbildung beim Hercules verrathen sich jedoch Pinturicchio's zähe haftende Gewohnheiten. Kahl, der immer darauf ausgeht, das Skizzenbuch in den Beginn des 16. Jahrhunderts hinabzurücken, wirft gegen Morelli's Bestimmung ein,

eine Zeichnung Pollajuolo's darin wäre chronologisch unhaltbar. Dem ist jedoch nicht so; gerade zur Zeit als Pinturicchio nach Beendigung der Arbeiten in der Sixtina seine reiche Thätigkeit in Rom für Innocenz VIII. 1484—92 und die Cardinäle entfaltete, ist Antonio Pollajuolo's Aufenthalt in Rom urkundlich nachweisbar (1489—1493). In den Actfiguren nach ihm, — die mit abgeschnittenen Armen gegebene Profilfigur (Fol. 39b, Pass. 38, Per. 99, K. 40) weist deutlich auf die Werkstatt des Plastikers, — hat uns Pinturicchio glücklich schematische Muskelfiguren des Pollajuolo erhalten, die nach Vasari so grosse Bewunderung und Nachahmung in Florenz fanden. Ebenso erklären sich die gedrängteren Strichlagen der Philosophenportraits nach Justus von Gent dadurch, dass die satteren Farben der Oelbilder vorlagen und auf der Copie zur Erscheinung kommen sollten. Auch an diesen Blättern ist von späterer Ueberarbeitung, wie Kahl annimmt, nichts zu sehen; ebenso trifft das steife, archaiische, das er ihnen vorwirft, die niederländischen Bilder, aber nicht ihre treu und geschickt behandelten Copien.

In den Ausführungen am Schlusse des Buches wird vorerst nachgewiesen, dass die Zeichnungen nicht von Raphael sein können, da sie mit seinen übrigen Arbeiten um die Jahre 1507—1508 nicht stimmen, ebenso dass alle chronologischen Daten gleich schwer stimmen würden, wollte man Pinturicchio als den Urheber des Skizzenbuches betrachten. Diese falsche Ansetzung beruht auf der, wie oben erwähnt, verfehlten Datirung der Gewandstudien für die Malcolmzeichnung. Mit der sich aus so vielen Gründen ergebenden richtigen Datirung zwischen die Jahre 1480 und 1490, ist einer Theilnahme Raphael's jede Basis entzogen, während sie, wie oben ausgeführt, mit Pinturicchio's römischem Aufenthalte in alle Details hinein vereinbar ist. Schliesslich gelangen wir zu dem Vorschlage eines Malernamens, um daraus erst nachträglich die Ursache so mancher Construction Kahls zu begreifen. Er glaubte das Monogramm des Zeichners auf Fol. 10a, (Pass. 21, Per. 22, K. 20) entdeckt zu haben, und sucht in Folge dessen alle Thatsachen mit dem vermutheten Namen in Einklang zu bringen. Auf jenem Blatte liest er ein Zeichen als die Verschlingung von G und J, wie er meint das Monogramm Jeronimo (sic) Genga's. Abgesehen von der Singularität eines verschlungenen Monogrammes bei einem italienischen Quattrocentisten, wovon die Möglichkeit natürlich nicht ausgeschlossen wäre, müssten die Initialen Genga's G. G. (Girolamo Genga) oder H. G. (Hieronymus Genga) lauten; eine Form mit J ist durchaus ohne Analogie. Nun ist aber jenes Zeichen nichts weniger als ein Monogramm, es ist eine Federprobe, ein schön gezeichnetes majuskles G mit etwas verlängerter Cauda. Dasselbe G findet sich in der fünften Zeile der Aufschrift von Pinturicchio's Zeichnung in den Uffizien, der »cavalcata«, im Worte Genova. Ein Facsimile des Buchstabens bei Kahl (S. 122) ist falsch, wenn es auch gewiss zufällig ist, dass die Abweichungen seiner vorgefassten Meinung zu Gute kommen. Kahl scheint eben alles Verständnisses für paläographische Genauigkeit zu ermangeln. Das entschuldigt allein die Wiedergabe einer in jedem der eilf Buchstaben unrichtig nachgezeichneten Schriftprobe (S. 68); man vergleiche nur die Photographie Perini's. Anstatt der Schrift

Bernardo Pinturicchio's erscheint die alles Interesses für die Vergleichung entbehrende Schrift Robert Kahl's. Auf dem Gebiete der Kunstgeschichte begegnen leider noch immer solche Nachlässigkeiten, für welche man bei Publicationen in den streng historischen Fächern ein bezeichnenderes Wort finden würde. Vergleicht man zu den Proben im Skizzenbuche die Worte auf der schon angezogenen Oxfordzeichnung (Robinson 5): »carissimo quanto fratelo (sic)« und die Zeilen auf der »cavalcata« mit ihren der römischen Capitale nachgebildeten Majuskeln, ihrem gleichmässigen Federzuge, so gibt sich Pinturicchio als ein sorgfältig unterrichteter Mann zu erkennen. Auch der bekannte Brief an die Balia in Siena zeigt wie gut er sich in den antikisirenden Phrasen der zeitgenossischen Litteratur zu bewegen weiss, während zugleich seine durchdachten mythologischen Erfindungen auf ausgebreitetere Lectüre hinweisen.

Um Genga's Autorschaft glaublich zu machen, wird eine erfundene Entwicklung des Künstlers mit Absehen von seinen unzweifelhaften Werken vorgeschlagen. Er soll einen starken Eindruck von Pinturicchio empfangen haben, ihm vielleicht Studien für die Libreriabilder geliefert haben etc. Gerade das von Kahl als irrelevant erklärte Bild in der Brera beweist, dass Genga ausschliesslich unter dem Einflusse Signorelli's geblieben ist, dass von einer umbrischen Periode überhaupt keine Rede sein kann. Was ihn von Signorelli unterscheidet, ist eine gewisse ferraresisch-bolognesische Sentimentalität; er muss in seiner Jugend, wie sein Landsmann Timoteo Viti, von der Werkstatt des Francia beeinflusst worden sein. Trotz mancher Divergenzen möchte ich doch die Lectüre von Kahl's Buch jedem empfehlen. Eine genaue Betrachtung der einzelnen Zeichnungen, zu welcher die eingehende Beschreibung zwingt, wird wenigstens die letzten Zweifel heben, dass die Hand Raphael's noch dabei in Frage kommen könnte. Das hübsch illustrirte Buch ist Professor M. Thausing gewidmet. *Franz Wickhoff.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Von Berlin nach Danzig. Eine Künstlerfahrt im Jahre 1773 von **Daniel Chodowiecki.** Berlin, Amsler u. Ruthardt.

In unserer Zeit der Eisenbahnen können wir uns kaum denken, wie vor hundert Jahren eine längere Reise beschaffen war. Etwa aufbewahrte Reisebeschreibungen jener Zeit, wo selbst noch die Postkutsche sich im Stadium primitiver Entwicklung befand, werden darum bei den heutzutage fleissig betriebenen Culturstudien mit grossem Interesse zur Hand genommen. Wie muss aber dieses Interesse um so lebhafter werden, wenn der reisende Schriftsteller zugleich ein vorzüglicher Künstler ist, der seine Beobachtungen durch das Bild illustrirt. Und ein feiner Beobachter seiner Umgebung war Chodowiecki eben so gut, wie ein trefflicher Zeichner. Chodowiecki, in Danzig 1726 geboren, ging als angehender Lehrling eines Spezereigeschäftes 1740 nach Berlin, aber der angeborne Kunstgenius fand hier Gelegenheit, allen Schwierigkeiten zu Trotz sich freie Bahn zu machen. Sein Künstlerruf war bereits sehr ausgebreitet, als er sich 1773 entschloss, eine Reise nach seiner Vaterstadt zu machen, um seine betagte Mutter, die daselbst mit zwei Töchtern

lebte, noch einmal zu sehen. Eine solche Reise von Berlin nach Danzig war damals kein so leichtes Unternehmen; was man heute in wenigen Stunden auf der Eisenschiene vollbringt, dazu waren mehrere Tage erforderlich. Der reisende Künstler führte zwei Bücher mit sich, in das eine schrieb er seine Erlebnisse ein, in das andere zeichnete er mit geübter Hand Alles, was ihm auffiel — und es fiel ihm Vieles auf — mit Blei oder Feder; manches darunter führte er dann in ruhigen Stunden mit Tusch fleissig aus, so dass vollendete Bildchen entstanden. Das geschriebene Tagebuch existirt noch und befindet sich im Besitz einer Urenkelin des Künstlers, der Frau Sanitätsrath Dr. Rosenberger in Kösen, wo es der Auferstehung durch den Druck harrt. Das Skizzenbuch kam durch Schenkung aus Privatbesitz 1865 in den Besitz der Berliner Akademie. Es war ganz gut, dass nicht damals schon der allgemeine Wunsch ihrer Veröffentlichung realisirt wurde; die gewöhnliche Photographie war nicht im Stande, die Originale auf eine ihrer würdige Weise zu reproduciren. Der Lichtdruck unserer Tage ist ganz dazu geschaffen, die zartesten Zeichnungen so treu wiederzugeben, dass nicht der leiseste Hauch von ihrem Charakter verloren geht. Man kann diese Reproductionen keck neben die Originale legen und wird von der frappanten Gleichheit beider überzeugt. Diesen Schatz der Akademie hat die rührige Firma Amsler und Ruthardt (Meder) in Berlin durch trefflichen Lichtdruck aus der Anstalt des A. Frisch gehoben und zu einem Gemeingut echter Kunstfreunde gemacht. Es ist das ganze Skizzenbuch (100 Darstellungen) facsimilirt; ein treffliches Portrait des Meisters nach dem Bilde von J. C. Frisch ziert die Enveloppe. Wie uns der Künstler in diesen Zeichnungen überall als vorzüglicher, fertiger Zeichner und Charakterdarsteller entgegentritt und oft mit einer Feinheit und Delikatesse verfährt, die selbst in seinen besten Radirungen nicht immer in solcher Vollendung wahrzunehmen ist, so hat er uns zugleich ein reiches Material für die deutsche Cultur- und Sittengeschichte des verflossenen Jahrhunderts zugeführt. Wir geben nach Durchsicht der Bilder dem Verfasser der Vorrede vollkommen Recht, wenn er schreibt: »Das Leben auf der Landstrasse und in den Wirthshäusern, der Verkehr und das Treiben auf den Strassen Danzigs, die vornehme Welt in den Patrizier- und Adelshäusern, das anspruchslose Behagen in den bürgerlichen Familien, das stille Glück befriedigter Häuslichkeit: Alles das ist von einer liebenswürdigen Lebendigkeit, von einer naturwahren Frische und Echtheit, wie wir sie auf sehr wenigen Darstellungen zeitgenössischer Künstler wiederfinden.« Notizen, die die einzelnen Darstellungen kurz erklären und dem Tagebuche entlehnt sind, tragen viel zum Verständniss bei. Einzelnes aus dem Skizzenbuche hervorzuheben, ist hier nicht möglich. Wer das erste köstliche Blatt mit dem Abschied des Künstlers von seiner Familie angesehen hat, wird nicht ruhen, bis er Alles durchgemustert und bewundert hat. Die Publication war drei Wochen nach dem Erscheinen total vergriffen und wurde sogleich eine zweite Auflage in Angriff genommen, ein Beweis für ihre Vorzüglichkeit wie für die Thatsache, dass der alte Chodowiecki auch noch in unseren Tagen verstanden und geschätzt wird. *Wessely.*

Kunstindustrie. Costüme.

Keramik-Studien von **August Demmin.** Zweite und dritte Folge. Leipzig, Theodor Thomas, 1883.

Die erste (1881 in anderem Verlage erschienene) Folge dieser Studien befasste sich mit der Fayence, den aretinischen, Terrasigillata- und ähnlichen Gefässen; die zweite ist dem Porzellan, die dritte dem »Steingut« gewidmet; weiter sollen das Glas einschliesslich der Glasmalerei und Mosaik, Terracotta, Stuck, Cement und die gesammte Emailmalerei auf Metall behandelt werden. Wie man sieht, zieht der Verf. dem Begriffe Keramik ungewöhnlich weite Grenzen. Besser als »Studien« würde die Bezeichnung Causerien passen. Denn der Verf., dessen Verdienste auf dem engeren Gebiete nicht verkleinert werden sollen, plaudert in der ungezwungensten Weise über seine Themata, etwa so, als ob er die Leser in seiner Sammlung herumführte. Dabei kann man allerlei lernen, muss aber auch schrullenhafte Einfälle, unbewiesene Behauptungen, und vor Allem leidenschaftliche Ausfälle auf alle möglichen Schriftsteller, welche es gewagt haben, über Keramik zu schreiben, mit in Kauf nehmen. Zu den Schrullen gehört der Versuch, Fremdwörter, welche in allen Cultursprachen eingebürgert sind, durch neu erfundene deutsche Ausdrücke zu verdrängen: Renaissance durch »Rückgriff«, Oxyd durch »Halbsäure«, Biscuit durch »Einback« u. dgl. m. Dass noch immer von weichem Porzellan gesprochen wird, obgleich er wiederholt dagegen Verwahrung eingelegt hat, kränkt ihn sehr. Die prähistorischen geschwärzten Thongefässe mit weissen Einlagen sind »eine Art Henri-II.-Gebilde«, die Henri-II.-Waare wird »fälschlich« den Leuten von Oiron zugeschrieben, aber eine Widerlegung der Hypothese Fillons finden wir so wenig hier, wie in seinem »Guide de l'amateur de faiences.« Eben so irrig ist es, das Wort Majolica von Majorca abzuleiten; Beweis: die Fassade von S. Sisto zu Pisa, an welcher sich die bekannten Majoliken befinden, stammt aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, folglich können die Schüsseln nicht 1114 von den Pisanern von den Balearen mitgebracht worden sein. Wen diese Beweisführung nicht überzeugt, dem ist freilich nicht zu helfen! Die langjährige Gewohnheit Demmins, sich in französischer Sprache auszudrücken, mag die oft höchst seltsame Behandlung des Deutschen erklären. Allein es kommen doch unglaubliche Dinge vor, wie z. B., wenn erzählt wird, das Denkmal Herzog Heinrich IV. in der Breslauer Kreuzkirche vom Ende des 13. Jahrhunderts sei »vom Verfasser zuerst in Anregung gebracht worden«. Und welches Uebermaass von Druckfehlern! Man könnte Spalten damit füllen. Die sicilisch-arabischen Arbeiten werden widerholt silico-arabisch genannt, Teig ist regelmässig Teich, Majorca — Majurka und Mujorka, Alcazar — Aleizar, Alcora — Alcara, Colditz — Codlitz, die beiden Gaddi, Taddeo und Gaddo werden kurz und gut in einen »Taddo Taddi« verschmolzen u. s. f. Dass ein solcher Mangel an Sinn für Correctheit auf der einen Seite kein günstiges Vorurtheil für die Genauigkeit seiner Angaben im Allgemeinen erwecken kann, muss der Verf. wohl selbst einsehen. Seine Klagen über Plünderung des »Guide« durch andere Schriftsteller mögen vielfach begründet sein, und die Ansicht, Studium der Denkmäler sei besser

als Lectüre, wird auf keinen Widerspruch stossen. Aber die sich immer wiederholenden Zornausbrüche werden höchst widerwärtig, und wenn Demmin sich etwas mehr um neuere aus den Documenten geschöpfte Arbeiten bekümmert hätte, würde er über Capo di Monte, Madrid, Alcora, Kopenhagen und andere Fabricationsstätten vollständigere und zuverlässigere Mittheilungen bringen. Bekanntlich nennt man jetzt, weil durch den Gebrauch des Wortes Steingut sowohl für Fayence als für harte Masse mit und ohne Salzglasur so viel Verwirrung hervorgerufen worden ist, die letztere Art allgemein »Steinzeug«. Demmin erklärt diesen Ausdruck einfach für »unpassend« und will »Steingut« wieder in Aufnahme bringen: was soll damit gewonnen sein? Genau so viel, wie mit den Sticheleien auf die Antike. Zum Schluss eine Stilprobe.

»Im Laufe des 15. Jahrhunderts war die neue, d. h. die germanisch-christliche Kunst, von den irländischen Kleinmalern und den Meistern aller Fächer der kölnischen Schule ab bis zu Dürer, durch ihre Ursprünglichkeit, deren Stempel auch die damit verwandten Gewerbe trugen, zu solcher Höhe gelangt, dass sie selbst die Italiener überflügelte. Alle anderen Schulen bildeten Ringe einer Kette von nur modificirten Nachahmungen der Alten. Noch in der Rückgriffszeit, — selbst schlagender da, gibt sich diese Erscheinung kund, besonders wenn man die Nachlässe der deutschen sog. Kleinmeister (wozu auch gewissermaassen Vredmann de Jode (!) und Dietterlin gehören) mit den italienischen Stichen vergleicht. Hier — die Ursprünglichkeit einer neuen Auffassung, dort — Fortsetzung des Ueberlieferten — — Hergebrachtes trotz aller individuellen Begabungen.« Wer würde wohl ahnen, dass diese, noch über eine Druckseite fortgesetzten, Betrachtungen die Einleitung bilden zu dem Capitel über Böttger und das sächsische Porzellan? *B.*

Illustrirte Schreiner-Zeitung. Unter Mitwirkung namhafter Fachgenossen herausgegeben von **F. Luthmer.** Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Obgleich diese neue Zeitschrift sich ausschliesslich an die Werkstatt wendet, wollen wir sie an diesem Orte nicht unerwähnt lassen, — oder vielmehr eben desswegen. Denn sie schlägt practisch die Richtung ein, welche wir Theoretiker seit langem — und selbstverständlich mit geringem Erfolge — anempfohlen haben. Der Herausgeber, bekanntlich Director der Kunstgewerbeschule in Frankfurt a. M., erklärt sich nämlich in dem Programmartikel mit Entschiedenheit dafür, dass das Kunsttischlerhandwerk, welches ja in allen Theilen Deutschlands wieder erfreuliches Leben und Streben bekundet, angeleitet werden müsse, nicht Prunkstücke zu schaffen, sondern dem täglichen grossen Bedarf mit solider und stilvoller Arbeit zu dienen. Das mag wie ein Gemeinplatz klingen; Thatsache aber ist, dass für den Möbelschreiner bisher in diesem Sinne sehr wenig gesorgt wurde, dass zwischen den Publicationen von Meisterwerken der Vergangenheit, die ihm zu hoch, zu schwer, zu kostspielig sind, und den ordinären Modezeitungen eine fühlbare Lücke bestand, und dass deren Ausfüllung gewünscht werden musste von jedem, der ein wirklicher Freund des Kunsthandwerks ist und es daher wieder auf eine feste

Grundlage gebracht sehen möchte. Und die beiden uns vorliegenden Hefte entsprechen — wenn wir auch nicht für jede Composition mit gleicher Wärme eintreten möchten — dem Programm im Wesentlichen so sehr, dass dem neuen Unternehmen das beste Gedeihen zu wünschen ist.

Litteratur über Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute.

Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichniss von **Eduard R. v. Engerth,** Director der III. Gruppe der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. I. Band. Italienische, spanische und französische Schulen. Wien, Selbstverlag der Direction. Druck von Adolf Holzhausen, kk. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei. 1882.

Die bevorstehende Aufstellung der Belvedere-Sammlung in den neuerbauten Hofmuseen gab endlich erwünschten Anlass, mit der Herstellung eines Katalogs zu beginnen, welcher der Bedeutung der Sammlung einiger Massen entspricht. Engerth nahm die Sache in die Hand, von tüchtigen Mitarbeitern unterstützt. So liegt der erste Band denn vor, der die italienischen, französischen und spanischen Schulen (651 Nummern) auf 480 grossen Octav-Seiten behandelt. Zwei weitere Bände, die deutschen und niederländischen Schulen enthaltend, sollen folgen. Solche Ausführlichkeit weist schon darauf hin, dass man bei der Abfassung weniger an das grosse Publicum, als an den engeren Kreis der Fachleute dachte (— thatsächlich verspricht auch der Herausgeber einen zweiten, kürzer gefassten Katalog —); doch selbst wenn dem Herausgeber eine so scharfe Sonderung der Ziele nicht vor Augen geschwebt hatte, sicherlich wollte er einen Katalog schaffen, welcher Katalogen, wie ihn jetzt z. B. die Sammlungen des Prado, Louvre, die Brüsseler Nationalgalerie u. s. w., aber auch kleinere Galerien Deutschlands besitzen, sich ebenbürtig an die Seite stellt. Dieser Absicht entspricht das Geleistete nur theilweise; der Herausgeber scheint allerdings bescheiden am Schlusse der Vorrede sagen zu wollen, dass es ihm genüge, wenn dann ein künftiger gewandterer Bearbeiter desselben Stoffes vielleicht eine Grundlage vorfindet, die ihm einen Theil der mühevollsten Vorarbeiten ersparen dürfte, es wäre ja aber doch schon mit nur etwas mehr wissenschaftlicher Schneidigkeit, mit einem etwas präciseren Erfassen der Aufgabe, kurz mit Ueberwindung eines gewissen dilettantischen Zugs, der durch den Katalog geht, eine Leistung möglich gewesen, die mindestens für die Gegenwart einen positiven in gewissem Sinn abschliessenden Charakter gehabt hätte. Ich glaube, der Herausgeber hat der Sache geschadet, dass er zur kunstgeschichtlichen Forschung in einem allzu kühlen Verhältniss blieb.

Die Einleitung des Katalogs bietet eine kurze Geschichte der Galerie; sie bringt die Mittheilung einiger Documente, die einen hervorragenden kunstgeschichtlichen Werth besitzen: so das Verzeichniss der Rudolphinischen Kunstkammer vom Jahre 1650 — also nach der Plünderung durch die Schweden — Fragmente aus dem Inventar der Galerie der Königin Christine von Schweden, Briefe, welche den Tauschhandel zwischen Florenz und Wien (1792—1821) behandeln u. s. w.; bedauerlich ist es, dass das für die Belvedere-Sammlung

wichtigste Document nicht publicirt wurde, nämlich das im Schwarzenberg'schen Centralarchiv vorhandene Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Raumrücksichten konnten bei so breiter Anlage des Katalogs doch nicht die Publication verhindert haben! —

Die Katalogisirung befolgt die alphabetische Ordnung selbstverständlich innerhalb der Scheidung der nationalen Gruppen. Leider dachte bei dieser Anordnung der Herausgeber an »die Bequemlichkeit der weiteren Kreise im Publicum, so dass stets »der populärste Name des betreffenden Künstlers vorausgestellt worden ist«. Damit ist jedes Princip der Anordnung durchbrochen und bloss der imaginären Hoffnung wegen, es könnte ein Bädecker Reisender mit den drei grossen Octavbänden unter dem Arm die Galerie aufsuchen und dem es zu schwer werden, Raphael unter dem Familiennamen Santi zu finden. So stellt man den Cardi unter seinem Geburtsortnamen Cigoli ein, den Fra Sebastiano Luciani gar unter Piombo, den Paolo Cagliari unter Veronese u. s. w. Dabei sündigt man aber wieder gegen sein eigenes Princip, indem man den Matteo Preti nicht unter seinem populären Namen Calabrese, den Ribera nicht unter Spagnoletto, den Teoscopoli nicht unter Greco, den Alessandro Allori nicht unter Bronzino anführt, sondern eben unter ihren Familiennamen. Vielleicht nennt man diese Ausstellung kleinlich — ja aber man darf doch vor Allem ein festes Gerüst der Anordnung verlangen.

Nach Anführung des Künstlernamens folgt dessen Biographie, dann die Beschreibung des Bildes mit geschichtlichen Notizen über dessen Provenienz, endlich Angabe eventueller graphischer Reproductionen. Als Ballast muss man bezeichnen die Künstlerbiographien; wir wollen damit dem verdienten Gelehrten Crowe, der sie schrieb, nicht nahe treten; aber ein Galeriekatalog hat kein unvollständiges Künsterlexikon zu repräsentiren und für die Orientirung des Galeriebesuchers genügt die Angabe von Geburtsort des Meisters, Geburts- und Todesjahr und Nennung seines Meisters oder der Schule der er angehört.

Die Beschreibung der Bilder, die von W. A. Ambros begonnen und dann von Custos Wartenegg fortgesetzt und vollendet wurde, ist in ihrer Genauigkeit sehr dankenswerth. Ein Katalog hat nicht bloss der Gegenwart zu dienen, sondern auch der Zukunft, und nicht bloss in der Galerie, sondern auch als Mittel die Erinnerung aufzufrischen in der Ferne. Vorhandene Inschriften oder Zeichen werden facsimilirt wiedergegeben. Wie weit die Nachweise der Provenienz der einzelnen Bilder verlässlich seien, vermag ich nicht zu beurtheilen, da die Publication des wichtigsten Nachweismaterials, das Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, mangelt.

Die Rubrik »Reproductionen der Bilder« beruht im grossen Ganzen auf der durch den verstorbenen Perger gemachten Zusammenstellung der in der Hofbibliothek nach Bildern der Galerie befindlichen Stiche; einer systematischen Ergänzung oder Bearbeitung wurde dies Material nicht unterzogen. Der bedauerlichste Mangel des Katalogs ist, dass man bei Bildern, welchen die äusserliche Beglaubigung fehlt, es unterliess die Beweisführung für die vorgenommene »Taufe« zu führen, über den kritischen Standpunkt

zweifelhaften Bildern gegenüber zu orientiren. Der Herausgeber sagt zwar, dass bei Bildern der italienischen Schule, deren Bezeichnung fraglich und schwierig waren, in fast allen Fällen mit Crowe und Cavalcaselle eine Uebereinstimmung erzielt worden ist. Bei aller Schätzung für diese um die Geschichte der italienischen Malerei so hoch verdienten Männer muss doch betont werden, dass die kunstgeschichtliche Forschung nicht allein auf deren Schultern ruhen blieb, dass z. B. der geniale Antipode derselben Morelli-Lermolieff bei Bestimmung von Bildern italienischer Abkunft nicht umgangen werden kann. Nun hat man wohl, wie es mir scheint, die Umtaufen von 72, 73, 312, 313 auf Morelli's Bestimmungen hin vollzogen — bei anderen einleuchtenden Bestimmungen Morelli's, wie z. B. 203, dann bei dem sog. Amberger (Andrea Solario. Altd. u. niederl. Sch. I., 78) wurde er umgangen, niemals aber sein Name genannt. Doch auch Crowe und Cavalcaselle gegenüber wurden grosse Namen so sehr als möglich gerettet, man sehe die Liste der Werke Giorgione's, wo Crowe's und Cavalcaselle's abweichende Meinung nur in der Anmerkung citirt wurde. Ueberhaupt hat man nicht den Muth gehabt, Werke, wo es selbst die Galerieleitung nicht mehr wagte, die alten gutklingenden Namen aufrecht zu erhalten, direct unter die Rubrik Schulbilder zu verweisen. Diese Enthaltsamkeit gegenüber den Resultaten der kunstgeschichtlichen Forschung, dieser auch in die Wissenschaft übertragene Conservatismus hat diesen wichtigsten Theil eines wissenschaftlichen Katalogs zum dürftigsten und schwächsten gemacht. »Die Kritik ist den Beschauern anheimgestellt, unter welchen weit mehr gesunder Sinn und verständiges Urtheil in Kunstsachen anzutreffen ist, als vielfach angenommen wird«, meint der Herausgeber; wozu aber dann einen dreibändigen Katalog, da in solchem Falle einfache Nennung eines problematischen Autors und kurze Bezeichnung des Bildes genügte. Vielleicht finden derartige Bemerkungen, die nicht der Lust zu mäckeln, entsprangen, in den folgenden Bänden Berücksichtigung; sicher wird der Katalog dann den Intentionen des Herausgebers, die ja die besten und wohlmeinendsten sind, in höherem Maasse entsprechen, als dies bis jetzt der Fall ist. *H. J.*

La R. Galleria Estense in Modena. Studio di **Adolfo Venturi,** R. Ispettore della Galleria Estense. Modena, Paolo Toschi & Cie. 1882 fgf. Disp. 1—6.

Erst vor Kurzem ist an dieser Stelle von competentester Seite darauf aufmerksam gemacht worden, dass neuester Zeit in die Leitung und Pflege der italienischen Sammlungen ein frischer gesunder Hauch gekommen sei, dass sich darin eine Reihe wirklicher höchst erfreulicher Thaten constatiren lasse. Eine solche erfreuliche That möchte ich das Unternehmen nennen, von welchem die ersten Fascikel vorliegen. Der Verfasser will eine Geschichte der Galerie zu Modena, begleitet von den wichtigsten Documenten, geben, ein Complement zu dem gleichfalls von ihm geplanten kritischen Katalog dieser Galerie.

Die modenesische Sammlung ist rühmlich bekannt; wir alle wissen, welche Zahl ungewöhnlich interessanter Werke sie unter der nicht allzugrossen Nummerzahl birgt, sie hat auch das besondere Interesse, dass der Grundstock

durch die Reste der berühmten estensischen Sammlungen in Ferrara repräsentirt wird. Der erste Abschnitt der in den angezeigten Fascikeln vorliegt, behandelt eben jene farraresischen Reste. Gemälde, Majoliken, antike und Renaissance Bronzenwerke; jedes Stück, das aus dem ferraresischen Besitz in der Galerie noch vorhanden, wird genau beschrieben, eventuelle Inschriften werden facsimilirt wiedergegeben, die Geschichte der Provenienz womöglich mit Documenten-Beleg erzählt; so bringt der vorliegende Abschnitt nicht weniger als 46 bisher unpublicirte Documente zur Geschichte der Galerie. Auch manche neue Künstlernotiz wird uns mitgetheilt, so z. B. im vorliegenden Abschnitt die über Battista Dossi. Im Allgemeinen hält sich der Verf. stets an die Resultate der vorgeschrittensten kunstgeschichtlichen Forschung und zwar nicht bloss italienischer sondern auch ausländischer Litteratur. Auf Einzelheiten komme ich nach Vollendung des Werkes zurück.

Die zahlreichen Abbildungen sind in Zinkographie von der renommirten Firma Angerer & Göschel in Wien hergestellt. Die Zeichnungen dazu liefern A. Malatesta, Muzzioli, Gibellini, Manicardi, Bellei, Boschi, Valli etc., sie sind der Mehrzahl nach gut, einzelne sehr geistvoll, einige wenige allerdings z. B. auf Seite 33, 37 verfehlt.

Venturi's gediegene gründliche Arbeit verdient schon jetzt uneingeschränkte Anerkennung, seine Bedeutung wird für die Geschichte der italienischen Malerei keine geringe sein. *H. J.*

Das Museum Marcello und seine Stifterin. Von **Ralph Schropp.** Mit einem Portrait Marcello's. Zürich, Cäsar Schmidt. 1883. 27. S.

Adele von Affry, Herzogin von Castiglione-Colonna, die unter dem Namen Marcello namentlich als Bildhauerin eines grossen Rufes genoss, hat, als sie am 16. Juli 1879 zu Castellamare 45 Jahre alt starb, ihre Geburtsstadt Freiburg in der Schweiz zur Erbin des grössten Theils ihrer künstlerischen Hinterlassenschaft eingesetzt. Die Stadt hat das Vermächtniss geehrt und zwei Säle im Erdgeschoss des Lyceumgebäudes als Museum Marcello eingerichtet. In dem einen Saal wurden die hinterlassenen Bildhauerwerke aufgestellt, in dem anderen die der Malerei, welche Kunst Marcello namentlich in den letzten Lebensjahren, als abzehrende Krankheit schon die physische Kraft schwächte, mit Vorliebe übte. Die Einweihung des Museums fand am 29. Juli 1881 statt. Der Verfasser giebt eine kurze Lebensskizze der Künstlerin und eine von schöner Wärme zeugende Schilderung der im Museum aufgestellten Werke. Wir stimmen mit ihm überein, dass die Publication der von der Künstlerin hinterlassenen Memoiren eine überaus dankenswerthe wäre; die Herzogin von Castiglione-Colonna gehörte zu den edelsten und begabtesten Frauen der Gegenwart, die Geschichte ihres Lebens und ihrer künstlerischen Entwicklung ist desshalb von nicht bloss menschlichem sondern auch zeitgeschichtlichem Interesse.

A. Strunk, Beskrivende Catalog over Portraiter af det Danske Kongehuus. Kjobenhavn.

Das Werk, bereits vor einem Jahre erschienen, kam mir erst vor Kurzem in die Hand. Es ist eine sehr fleissig bearbeitete Monographie und wenn man

die reiche Folge von Bildnissen, welche nur Mitglieder des dänischen Königshauses darstellen (der Katalog zählt 1363 Nummern) in Betracht zieht, haben wir hier sicher das Ergebniss von Studien und Forschungen vieler Jahre vor uns. Der Katalog ist in chronologischer Ordnung der dargestellten Personen verfasst und beginnt mit Christian I. (1426—1481). Dem Namen sind kurze biographische Notizen beigegeben und es folgen dann die betreffenden Bildnisse. An die Regenten schliessen sich deren Familienglieder an. Natürlich ist in erster Reihe auf die Werke der graphischen Künste Bedacht genommen, bei welchen auch auf Sammelwerke, in denen sie allenfalls vorkommen, hingewiesen wird. Unter den vorkommenden Künstlern begegnen wir vielen berühmten Namen, wie Dürer (eine Zeichnung, die Christian II. darstellt, denselben, dem bekanntlich der Meister mit seinen Stichen ein Geschenk machte), J. Bink, Fr. Brun, Goltzius, Frisius (Eillaerts), Sim. de Passe, Delff, Gunst, Falck und mehreren englischen Künstlern des vorigen Jahrhunderts, was sich durch verschiedene Heirathen zwischen dem englischen und dänischen Hause erklärt. Der Däne Haelweg ist, wie ganz natürlich, am reichsten vertreten, da er ein speciell hierher gehöriges Werk: Icones Regum Daniae herausgab. Jeder Stich ist diplomatisch genau beschrieben, das Maass des Blattes und die vollständigen In- und Aufschriften, wo sie vorkommen, genau angegeben. Damit war der Autor aber noch nicht zufrieden, er forscht auch nach den Gemälden, Medaillen, Monumenten und Grabplatten und führt nicht allein die auf diese Weise erhaltenen Bildnisse an, sondern nennt auch den Standort derselben. Für so manchen Kunstsammler wäre es freilich erwünscht gewesen, wenn die fleissige Arbeit in einer mehr internationalen Sprache (englisch oder französisch) erschienen wäre; auch die Verbreitung des Werkes würde dann eine grössere sein. *Wessely.*

Bibliographische Notizen.

Als eine treffliche Frucht des Congrès d'archéologie préhistorique de Lisbonne (September 1880) ist die kleine Schrift »Le Portugal, Notes d'art et d'archéologie« (Anvers, Imprimerie van Merlen 1882) zu bezeichnen, welche Ad. de Ceuleneer zum Verfasser hat. Neben dem Bericht über die Verhandlungen des Congresses sind von besonderer Wichtigkeit die Notizen über Gemälde und Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance in Lissabon und Umgebung und da wieder vor Allem der neuerliche Versuch, die Künstlerindividualität des Gran Vasco, der in der Geschichte der portugiesischen Malerei ungefähr die gleiche Rolle spielt wie Zingaro in der Geschichte der neapolitanischen und Crescenzo in der Geschichte der palermitanischen Malerei, historisch zu fixiren und das ihm reich zugetheilte Gut kritisch zu sondern, auf welchem Weg allerdings Robinson schon selbständig vorgegangen ist. De Ceuleneer's Resultate gehen aber über die Robinson's hinaus. Desgleichen ist von grossem Interesse der Excurs über die mit Emailglasur fabricirten Thonplatten, genannt Azulejo, also über eine der interessantesten Partien der Geschichte der Keramik. Die reichlich angeführten Litteraturnachweise in seinen Excursen setzen zugleich in den Stand, dem Verf. selbständig weiter zu folgen.

A. Bredius hat im »Nederlandsche Spectator« (1883 no. 7 ad 9) einen sehr anerkennenden Bericht über die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz erscheinen lassen, in welchem namentlich die Bemerkungen über die Gemälden iederländischer Abkunft hervorragendes Interresse beanspruchen.

Im letzten Fascikel des Archivio Storico Italiano ist ein Aufsatz von Alfred Reumont enthalten: »Di tre artisti Tedeschi: L. Gruner, E. Mandel, G. Hübner«, worin der unermüdliche Vermittler zwischen deutscher und italienischer Wissenschaft, deutscher und italienischer Kunst, mit warmen Worten der Verdienste der drei jüngst verstorbenen deutschen Künstler gedenkt, von welchen die beiden ersteren durch ihre meisterhaften Reproductionen, der letztere durch seine nicht selten italienischen Dichtern entlehnten Stoffe, dann durch seine Uebersetzung Petrarc'scher Sonette um Italien sich verdient gemacht haben.

Die Bonner Jahrbücher (Heft 74) bringen eine von K. Lamprecht (dem Verfasser des Buches »Die Initialornamentik des Mittelalters«, das demnächst an dieser Stelle ausführlich besprochen werden soll) herrührende Zusammenstellung der kunstgeschichtlich wichtigen Handschriften des Mittel- und Niederrheins. Dieselbe umfasst »alle diejenigen Handschriften, welche durch ihre Provenienz diesen Gegenden angehören, gleichviel welches ihre jetzigen Aufbewahrungsorte sind«. Der Verf. bittet zugleich um Mittheilung solcher Notizen, welche diese Arbeit berichtigen oder erweitern können. Es ist klar, dass der vom Verf. eingeschlagene Weg der einzige ist, um das Material allgemach für eine Geschichte der Büchermalerei im Mittelalter herbeizuschaffen. Möge der Verf. rüstige Nachfolge finden.

Von Kraus' »Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen« (Strassburg, Frd. Bull), ist soeben die zweite Abtheilung des 2. Bandes erschienen. Sie behandelt die beschreibende Statistik von Ober-Elsass, von Kolmar bis Liebenstein — Kolmar allein auf nahezu 200 Seiten. Eine ausführliche Besprechung bleibe bis nach Abschluss des 2. Bandes vorbehalten.

Von der gleichfalls von F. X. Kraus bearbeiteten und herausgegebenen »Real-Encyklopädie des christlichen Alterthums« (Freiburg i. B., Herder) ist die siebente Lieferung ausgegeben worden, welche den Buchstaben G zu Ende führt und H vollständig behandelt, so dass damit der erste Band abgeschlossen ist. Wir heben daraus hervor die Artikel: Gefässe von Krieg, diverse Gegenstände aus den Katakomben von Heuser, hl. Geist vom Herausgeber, Gesang von Anselm Schubiger, Gestus von De Waal, Glasgefässe von Heuser, Hahn von De Waal, Hand von Münz, Hippolytus (mit vollständiger facsimilirter Wiedergabe der Inschriften der Hippolytus-Statue des Lateranpalastes) von dem Herausgeber, Hirtenstab von Heuser, Hostie von De Waal u. s. w. Auch auf dies Werk wollen wir nach Vollendung desselben ausführlich zurückkommen.

Ein „Real-Lexikon der Kunstgewerbe" hat im Verlag von G. P. Faesy (Wien 1883) zu erscheinen begonnen. Die erste vorliegende Lieferung behandelt die Buchstaben A, B, C, D vollständig und E zum Theil. Bruno Bucher war zur Abfassung eines solchen in der deutschen Kunst-Litteratur mangelnden Hilfsbuches vor Allem berufen. Sein Vademecum »Die Kunst im Handwerk« enthält ja die ausgezeichneten Keime einer solchen Arbeit. Die technisch-historische Darstellung, verbunden mit gedrängten historischen Mittheilungen, wird die Kunst der Goldschmiede, Kunstschlosser, Metallgiesser und der Stein- und Krystallschleifer, der Emailleure und Nielleure, der Mosaik- und Lackarbeiter, der Kunsttischler, Drechsler, Holz- und Beinschnitzer, der Kunsttöpfer und Glasmacher, der Buchbinder und Lederplastiker, der Weber, Teppichwirker, Sticker, Spitzenarbeiter, aber auch der graphischen Künstler, Illuministen etc. behandeln. Die einzelnen Artikel zeigen meisterhafte Präcision der Erklärung, was nur bei einem Manne möglich, der seit einer langen Reihe von Jahren unter den tüchtigsten Förderern der kunstgewerblichen Bewegung genannt wird. Die rüstige Arbeitskraft des Verf. leistet Bürgschaft, dass das Werk, das auf ca. 5 Lieferungen geplant ist, in kurzer Zeit vollendet sein wird. Wir kommen dann darauf zurück.

Schliesslich sei hier auch gedacht einer Kunstzeitschrift, welche mit rühmenswerther Objectivität unser Kunstleben auf allen seinen Gebieten verfolgt (Wiener litterarisches Bureau). Es ist dies die von Dr. Wilhelm Lauser trefflich redigirte wöchentlich erscheinende »Allgemeine Kunst-Chronik«, welche mit den engherzigen Absichten der seiner Zeit erschienenen »Oesterreichischen Kunst-Chronik« in durchaus keiner Beziehung steht. Neben den bildenden Künsten wird auch den wichtigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik und der Dichtkunst Aufmerksamkeit zugewendet; verbunden mit der Kunst-Chronik ist eine Theater-Chronik. Der Herausgeber ist redlich bemüht, nur bewährten tüchtigen Kritikern das Wort zu geben, und so begegnen wir denn unter den Mitarbeitern meist nur bekannten und erprobten Namen. Doch auch Kunstwerke der Vergangenheit werden hie und da in den Kreis der Darstellung gezogen, wie der fesselnd geschriebene Aufsatz von G. Dahlke über den Bildstock vor dem Kapuzinerkloster zu Bruneck zeigt.

Notizen.

Franz A. v. Hauslab.

Am 11. Februar 1883 ist der bekannte Kunstfreund und Sammler F. v. Hauslab im 85. Lebensjahre in Wien, seiner Vaterstadt, gestorben. Er war Feldzeugmeister in der Armee und einer der gebildetsten und gelehrtesten Offiziere der österreichischen Armee. Seine Specialwaffe war die Artillerie, sein Specialfach die Kartographie und das topographische Zeichnen. Er hinterliess eine grosse Kunstsammlung aus allen Gebieten der zeichnenden Künste. Der Schwerpunkt seiner Sammlung liegt in der Kartensammlung der Geschichte der Artillerie und der Sammlung der Costümblätter; diese Abtheilungen enthalten die kostbarsten und seltensten Werke. Gebildet in der Wiener Akademie, wo er den Unterricht von Maurer und Kienninger genoss, hat er eine höchst werthvolle Sammlung für die Geschichte der graphischen Künste hinterlassen. In dieser Abtheilung befinden sich Seltenheiten aller Art, der Wiener Druck des Augsburger Xylographen David de Necker, die Lanzknechte aus der ersten Türkenbelagerung Wiens, im Originaleinband, der Golddruck auf Pergament des Burgkmair'schen Maximilian II.; der Weisskuning, gedruckt mit den alten Stöcken; ausserdem besass H. die vielleicht vollständigste Sammlung von illustrirten historischen Flugblättern aller Culturvölker Europas und alte Kartenspiele. Schliesslich erwähnen wir seine Sammlung von Blättern zur Illustrirung der Geschichte der graphischen Künste.

Mit besonderer Liebhaberei wendete er sich der Bibel und der Geschichte Wiens zu. Er besitzt seltene Viennensia und alte Bibeldrucke. Er stund mit Vertretern der ältesten Generation der Wiener Kunstsammler in enger Verbindung, speciell mit J. L. Böhm, Camesini, Erasmus Engerth, Th. v. Karajan,

Fruhwirth, Aug. Artaria. Mit Aimé Boué war er der gründlichste Kenner der Balkanhalbinsel. Er sprach türkisch und russisch und hat die Topographie der Türkei durch werthvolle Karten bereichert. Leutselig und liebenswürdig im Umgang, waren seine Sammlungen jedem Künstler und Gelehrten leicht zugänglich. Der Kunsthändler J. Wawra hat die Katalogisirung seiner über Erwarten reichen Sammlung übernommen, welche in den Besitz seiner Pflegerin, der Fräulein Laura Bertuch übergegangen ist. Der Katalog dürfte vor Herbst kaum fertig werden. Hauslab war ein freisinniger Denker, ein echter Vertreter des aufgeklärten österreichischen Patriotismus. Er gehörte der Armee seit frühesten Jahren an — hatte er doch schon den kurzen Feldzug gegen Napoleon, der mit der Schlacht bei Waterloo endete, als Fähnrich mitgemacht. In dem Kampfe mit den Ungarn hat er sich um die Siege von Szöreg und Temeswar durch entschlossene Verwendung der Artillerie verdient gemacht. Als Stratege folgte er den Grundsätzen des Feldherrn Erzherzog Karl. Im Herrenhause hielt er fest zur Verfassungspartei. War er doch einer der Ersten, der auf die Bedeutung Salonichis als Exporthafen für die deutsche und österreichische Industrie hinwies.

Als einstiger militärischer Erzieher des Kaisers und seiner Brüder nahm Hauslab eine angesehene Stellung in der vornehmen Gesellschaft Wiens ein. Doch blieb er einfach und bürgerlich — von dem Freiherrntitel, auf den er Anspruch hatte, machte er nie Gebrauch.

Mit Hauslab geht ein Stück des alten gelehrten und artistischen Wiens zu Grabe. Er scheidet von der Welt als ein Ehrenmann vom Scheitel bis zur Zehe. Das Curatorium des österreichischen Museums, dem er seit der Gründung des Museums angehörte, wird sein Andenken in angemessener Form ehren.

R. v. Eitelberger.

[Eduard Freiherr von Sacken †.] Am 20. Februar d. J. starb der Director des kaiserlichen Münz- und Antiken-Cabinets in Wien, Eduard Freiherr von Sacken. Geboren zu Wien 1825 als Sohn eines angesehenen Hofbeamten hat er in Wien seine Studien und in rascher Folge die Stufenleiter verschiedener Aemter bis zu dem zuletzt innegehabten hervorragenden Posten zurückgelegt. Er promovirte an der Universität 1845; im Jahre 1848 war er mitbetheiligt an der Rettung der durch das Bombardement am 31. October in Brand gesetzten Burg. Von 1849 bis 1852 beschäftigte er sich mit der Neuordnung und Aufstellung der kk. Ambraser Sammlung, 1854 wurde er zum Custos extra statum am kk. Münz- und Antiken-Cabinet ernannt, 1861 wurde er dritter, 1863 zweiter, 1868 erster Custos und endlich 1871 Director derselben Stelle. Ausserdem war Sacken Conservator der Baudenkmale im Kreise unter dem Wiener Walde Niederösterreichs, Mitglied des gelehrten Ausschusses und später des Verwaltungs-Ausschusses des germanischen Museums, seit 1864 ständiges Mitglied der kk. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, seit 1863 correspondirendes und seit 1869 wirkliches Mitglied der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften.

Sacken entwickelte eine sehr reiche litterarische Thätigkeit; die Bedeu-

tung derselben liegt aber auf dem populär-wissenschaftlichen Gebiete. Hier verdienen hervorgehoben zu werden sein »Katechismus für Heraldik«, »Katechismus der Baustile« (Leipzig, G. Weber), sein »Leitfaden zur Kunde des heidnischen Alterthums« (Wien, Braumüller). In seinen Leistungen, die sich innerhalb der Grenzen strenger Fachwissenschaftlichkeit bewegen wollen, (wie namentlich seine Arbeiten, die sich auf Gegenstände der Sammlungen des Münz- und Antiken-Cabinets beziehen, dann seine Publication über die vorzüglichsten Rüstungen und Waffen der k. k. Ambraser Sammlung (2 Bde. folio. Wien, Braumüller 1862), macht sich der Mangel strenger archäologischer Fachbildung und eindringenden Scharfsinns bemerkbar. Das hat auch seine Thätigkeit als Director des Münz- und Antiken-Cabinets beschränkt, das überhaupt seit Ekhel keinen Vorstand mehr besass, der seiner Stellung vollständig gewachsen gewesen wäre. Auch mit prähistorischen Forschungen beschäftigte sich Sacken, speciell mit dem Grabfelde von Hallstadt, das er in einer besonderen Monographie (Wien 1868 4° mit XXVI Tafeln) behandelt hat.

In der Wiener Gesellschaft hat Sacken durch seine persönlichen Vorzüge und durch seine Familienbeziehungen eine hervorragende Rolle gespielt. Er war ein ausserordentlich liebenswürdiger Mensch, wohlwollend und zuvorkommend gegen Alle, die seines Rathes bedurften — ein Freund nicht bloss der bildenden Künste — er beschäftigte sich auch praktisch mit der Malerei — sondern auch der Musik. Sacken war mit einer Schwester des Landschaftsmalers Höger, eines Schwagers von Gauermann, vermählt. Der eine seiner Brüder ist Sectionschef im Justizministerium, der andere General in der Armee und Vorstand des Kriegsarchivs. *a. b.*

Im Sitzungssaale des Stadtrathes zu Graz befindet sich ein interessantes altes Oelgemälde auf Holz, 117 cm hoch, 97 cm breit, vom Jahre 1478. Es stellt die amtirende städtische Gerichtsbehörde dar. In der Mitte sitzt unter einem Throne der Stadtrichter in rothem Mantel mit weissem Pelz verbrämt, eine ebensolche Pelzmütze auf dem Kopfe, den Richterstab in der Hand. Rechts und links sitzen je drei Räthe, welche in lebhafter Discussion begriffen sind. In dem von den Richtern umschlossenen Raum befindet sich ein Mann mit dem Schwert an der Seite, einen Stab in der Hand, welcher einer vor ihm stehenden Frau einen Eid abnimmt, den sie mit erhobenem Zeige- und Mittelfinger leistet. Hinter den Sitzen der Räthe befindet sich ein Schranken, über den von der linken Seite ein Jüngling an der Verhandlung Theil nimmt, während auf der Rechten, ebenfalls über den Schranken hinweg, der Gerichtsbote eine Schrift präsentirt.

Im Hintergrund öffnet sich ein ödes Feld mit offenen Gräbern, aus welchen die Abgeschiedenen in nackten Gestalten empor steigen, die auf der Linken (vom Beschauer) von einem Engel zum Himmel geleitet, die auf der Rechten vom Teufel geholt. Oben in den Wolken erscheint Christus auf der Weltkugel stehend, hinter dessen Haupt ein horizontal schwebendes Schwert erscheint, dessen Spitze in drei Lilien endet. Rechts und links von Christus

befinden sich je sechs Apostel auf Wolken schwebend, vorne gegen den Beschauer zu: links die heil. Maria, rechts Johann der Täufer. Ganz oben in den Ecken blasen zwei Engel die Posaunen. Damit ist offenbar auf das jüngste Gericht angespielt, welches berufen ist, die Fehler zu corrigiren, die allenfalls vom irdischen Gericht begangen werden.

Vorne in der Mitte des Fussbodenplanums befindet sich das Zeichen: [Zeichen] unterhalb demselben steht in grossen gothischen Minusmen »Niclas Strobel 1XΛ8«. Die Köpfe des Richters und der Beisitzer sind poträtartig gehalten, so dass man in der Person des unter dem Throne Sitzenden den damaligen Stadtrichter Niclas Strobel (er bekleidete diese Stelle 1466—1468 und 1478) vermuthen darf. Die Farben sind pastos aufgetragen, die Gewänder scharfbrüchig in den Falten, bei den Heiligen mehr stilisirt, bei den irdischen Personen realistischer gehalten. Eigenthümlich ist, dass bei den brüchigen Falten neben dem tiefen Schatten scharfe Lichter aufgesetzt sind. Die Figuren sind kräftig modellirt, die Farben satt und die vorherrschenden braunen und rothen Nuancen in den Kleiderfarben geben dem Ganzen eine kräftige Haltung. Der Name des Künstlers ist unbekannt; vielleicht führt das obige Zeichen, das sein Künstler-Signum sein dürfte, einst zu dessen Namensbestimmung.

Graz, December 1882. *Jo. Wastler.*

In der Geschichte der Malerei von Woltmann und Wörmann, Bd. II, S. 454, finde ich eine Bemerkung, die der Berichtigung bedarf. Es heisst daselbst: „Ein Zweifel an der Identität des „Meisters der Sammlung Hirscher“ als des Meisters der in Betracht kommenden Historien, und Bernhard Strigels, als des Meisters der Bildnisse, spricht sich in den Benennungen des neuesten Kataloges der Münchener Pinakothek von W. Schmidt aus.“ Hiergegen muss ich bemerken, dass die Künstlernamen in dem Katalog, wie es ja auch in demselben vorn heisst, genau nach den an den Bildern angebrachten Täfelchen gegeben sind. Diese Täfelchen sind aber nicht von mir, sondern vom Director Reber entworfen. Meine Ansichten weichen in verschiedenen Fällen von denen der Täfelchen ab. Speciell muss ich hier ausdrücklich feststellen, dass ich die Trennung eines Meisters der Sammlung Hirscher von B. Strigel nicht billige, vielmehr in B. Strigel den lange gesuchten Künstlernamen finde. Ich habe schon im Jahr 1880, Zeitschr. für bildende Kunst, XV, Beiblatt, Spalte 635, sämmtliche in Frage stehende Bilder der Pinakothek (nebst den Belvederebildern) Einem Meister zugeschrieben. Dass dieser Strigel hiess, konnte ich damals natürlich nicht wissen. *Wilhelm Schmidt.*

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Adamy, Rud. Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage. (Allgem. Bau-Ztg., 4.) — (Literar. Centralbl., 3.)

Auguin, Ed. Monographie de la cathédrale de Nancy. (Le Livre, 1.)

Bergh, Theod. Zur Geschichte u. Topographie der Rheinlande in römischer Zeit. (Westdeutsche Zeitschrift, II, 1.)

Bertrand, Ev. Un critique d'art dans l'antiquité. (Kalkmann, Deut. Litter.-Ztg., 5.)

Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts. (Gonse, Gaz. d. B.-Arts, févr.)

Blümner, H. Laokoonstudien. (V. Valentin, (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 24 ff.) — (Litterar. Centralblatt, 11.)

Bode, W. Die kaiserliche Eremitage zu St. Petersburg. (Ruland, Zeitschr. für bild. Kunst, 4.)

Bötticher, A. Olympia, das Fest und seine Stätte. (Bohn, Deut. Litter.-Ztg., 10.)

Bolte, Johs. De monumentis ad Odysseam pertinentibus capita selecta. (Litterar. Centralbl., B. 2.)

Bonnaffé, Edm. Recherches sur les collections des Richelieu. (Valabrègue, Courrier de l'Art, 12.) — (Le Livre, 3.)

Brignardello, G. B. Intorno a una nuova medaglia del Doge Giano II. de' Campo Fregoso. (Luschin-Ebengreuth, Numismat. Zeitschr. XIV, 2.)

Die Burgcapelle zu Iben in Rheinhessen, aufgenommen unter Leitung von Prof. E. Marx. (Westdeutsche Zeitschr., II, 1.)

Champfleury. Les vignettes romantiques. (Véron, L'Art, 419.)

Chennevières, H. de. Les dessins du Louvre. (Wurzbach, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 15.) — (Véron, L'Art, 427.)

Chesneau, Ern. Artistes anglais contemporains. (Le Livre, 2.)

Davillier. Les origines de la porcelaine en Europe. (Chronique des Arts, 5.)

Demmin, Aug. Keramik-Studien, I—III. (Pabst, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 22.)

Dresser, Chr. Japan, its architecture, art and art manufactures. (Monkhouse, Academy, 555. 556.)

Dütschke, H. Antike Bildwerke in Oberitalien, I—V. (Duhn, Deutsche Litter.-Ztg., 12.) — (Litterar. Centralbl., 1.)

Eger, *Brandes*. Technologisches Wörterbuch in englischer u. deutscher Sprache. (Kaven, Deut. Litter.-Ztg., 5.)

Eheberg, Th. Ueber das ältere deutsche Münzwesen u. die Hausgenossenschaften. (Numismat. Zeitschr., XIV, 2.)

Endrulat, B. Niederrheinische Städtesiegel des XII. bis XVI. Jahrhunderts. (Clericus, Der deutsche Herold, 1.)

Exposition rétrospective d'objets d'art en or et en argent, Amsterdam 1880. Publié par la Société »Arti et amicitia«. (Pabst, Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)

Faulmann, K. Illustrierte Culturgeschichte für Leser aller Stände. (Zeitschr., für Museologie. 6.)

Favre, Louis. Le Luxembourg. (Bé, (Courrier de l'Art, 1.)

Feuillet de Conches. Histoire de l'école anglaise de peinture. (Chesneau, Courrier de l'Art, 1.)

Fleury, Ed. Antiquités et monuments du département de l'Aisne. (C. Corblet, Revue de l'art chrétien, XXXI, 1.)

Foucques de Vagnonville. La vie et l'œuvre de Jean Bologne. (Véron, L'Art, 419.)

Freydal. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien, herausg. von Quirin v. Leitner. (Jahrb. d. Vereins Adler, IX.) — (Veron, L'Art, 421.) — (Mittheil. des k. k. österr. Museums, 210.)

Friedländer, Jul. Die italienischen Schaumünzen des XV. Jahrhunderts. (Luschin-Ebengreuth, Numismatische Zeitschr., XIV, 2.) — (Dannenberg, Deutsche Litter.-Ztg., 3.)

Furtwängler, A. Die Sammlung Sabouroff. (Woermann, Zeitschr. f. bild. Kunst, 5.)

Gay, Victor. Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance. (Corblet, Revue de l'art chrétien, XXX, 1.)

Gerlach, Martin. Allegorien und Embleme, mit Text von A. Ilg. (Graph. Künste, 2.)

Geymüller, Enr. di. Cento disegni di architettura, d'ornato et di figure di Fra Giovanni Giocondo. (Fabriczy, Zeitschr. f. bild. Kunst, 5.)

Goeler v. Ravensburg. Rubens und die Antike. (Fabriczy, Zeitschr. f. bildende Kunst, B. 12.) — (Michaelis, Deutsche Litter.-Ztg., 1.)

Grassauer, F. Handbuch für österreich. Universitäts- und Studienbibliotheken. (Seelmann, Deut. Litter.-Ztg., 13.)

Halke, H. Einleitung in das Studium der Numismatik. (Numismat. Zeitschr., XIV, 2.)

Havard, H. La Flandre à vol d'oiseau. (Gonse, Gaz. des B.-Arts, janvier.) — (Véron, L'Art, 419.)

Heyne, M. Kunst im Hause. II. (Lehner, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 17.)

Houssaye, H. L'art français depuis dix ans. (Le Livre, 1.)

Houzé de l'Aulnoit, Aimé. Essai sur les faïences de Douai dites grès anglais. (Piat, Courrier de l'Art, 1.)

Joseph, Paul. Goldmünzen des XIV. und XV. Jahrhunderts. (Dannenberg, Deut. Litter.-Ztg., 8.)

Kaupert u. *Dörpfeld.* Olympia und Umgegend. (Milchhöfer, Deutsche Litter.-Ztg., 4.)

Lafenestre, Georges. Maîtres anciens. (Le Livre, 1.)

Lamprecht, K. Initial-Ornamentik des VIII. bis XIII. Jahrhunderts. (Litterar. Centralbl., 13.) — (Deutsche Litter.-Ztg., 6.)

Laspeyres, P. Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien. (Kirchenschm., 2.)

Linas, Ch. de. L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge. (Demarteau, Revue de l'art chrétien, XXXI, 1.)

Lindenschmit, L. Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres. (Dittenberger, Deutsche Litter.-Ztg., 11.)

Lützow, C. v. Die Kunstschätze Italiens. (Allgem. Kunst-Chronik, 4.)

Malvezzi, Luigi. Le glorie dell' arte Lombarda. (Prina, Archiv. stor. lombardo, IX, 4.)

Mancini, Girol. Vita di L. B. Alberti. (Falorsi, G., Archivio storico italiano, XI, 2.)

Modèles gradués pour servir d'exercices préparatoires à l'étude du dessin à main levée. — Cours d'architecture I. par Fr. M. G. de l'école de St. Luc à Gand. (Rev. de l'art chrétien, XXXI, 1.)

Müntz, E. Raphael archéologue et historien d'art. (Ravioli, il Buonarroti, III. Ser., I, 4.)

Papadopoli, N. Sulle origini della Veneta zecca e sulle antiche relazioni dei Veneziani cogl' Imperatori. (Numismat. Zeitschrift, XIV, 2.)

Plon, E. Benvenuto Cellini orfèvre, médailleur, sculpteur. (Davillier, L'Art, 429.) — (Bonnaffé, Gaz. des B.-Arts, février.) — (Zeitschr. f. Museologie, 2.)

Poliphile, Le Songe de, ou Hypnérotomachie de Frère Francesco Colonna, littéralement traduit avec une introduction et des notes par Claudius Popelin. (Bonneau, Le Livre, 3.)

Rayet, O. Monuments de l'art antique. (Véron, L'Art, 419.) — (Murray, Academy, 561.)

Ridolfi, Enr. L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale. (Bertacchi, Giorn. Ligustico, X, 2. 3.)

Riegel, H. Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. (Bode, Deut. Litter.-Ztg., 11.)

Robida, A. Le vingtième siècle. (Véron, L'Art, 419.)

Rohde, Th. Die Münzen des Kaisers Aurelianus und der Fürsten von Palmyra. (Numismat. Zeitschr., XIV. 2.)

Rooses, M. Geschichte der Malerschule Antwerpens. (Litterar. Centralbl., 5.)

Schultze, V. Die Katakomben. (Deutsche Litter.-Ztg., 1.) — (Müller, H. A., Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 19.)

Scott, L. The renaissance of art in Italy. (Heaton, Academy, 554.)

Seyffert, O. Lexikon der classischen Alterthumskunde. (Büchsenschütz, Deutsche Litter.-Ztg., 3.)

Springer, Rud. Kunsthandbuch f. Deutschland, Oesterreich und die Schweiz. (Schneider, Deut. Litter.-Ztg., 9.)

Thode, H. Die römische Leiche von 1485. (Hymans, Athenaeum Belge, 2.)

Voigt, G. Wiederbelebung des classischen Alterthums. II. (Reifferscheid, Deut. Litter.-Ztg., 7.)

Der erzene Pferdekopf des Museums zu Neapel.

Von **A. v. Reumont.**

Im Hofraum des Palazzo Santangelo in Neapel, in einer Nische gegenüber dem Eingange, sieht man den bronzirten Gypsabguss des colossalen Pferdekopfes von Erz, welcher in dem vormals nach seinen Stiftern, den Bourbonen, benannten Museum den Saal der herculanischen Bronzewerke ziert. Diomed Carafa, erster Graf von Maddaloni, Sohn eines Mannes, der sich um das aragonische Königsgeschlecht bei dessen Berufung auf den neapolitanischen Thron nach dem Aussterben der Herrscherlinie von Anjou-Durazzo hochverdient gemacht hatte, er selber ein treuer, thätiger, gewandter Anhänger der beiden Könige Alfons und Ferrante, erbaute den Palast in der nach dem Sitz der Adelsgenossenschaft des Nido oder Nilo benannten Strasse im Jahre 1466, gemäss der Inschrift über dem Thor, welche des zweiten dieser Könige dankbar gedenkt und seiner Absicht, zum Schmuck der Vaterstadt beizutragen, Worte leiht. In diesem Hause, das zu den wenigen durch die Architektur bemerkenswerthen älteren Bauten Neapels aus einer, unter dem Einfluss der grossen florentinischen Meister der Renaissance stehenden Epoche gehört, sammelte Diomed, ein bedeutender Mann, von dessen Thätigkeit und Geschicken das im Jahre 1851 zu Berlin erschienene Buch: »Die Carafa von Maddaloni — Neapel unter spanischer Herrschaft« Kunde giebt, zahlreiche Kunstschätze und Antiquitäten. Diese verschwanden allmälig, als der Besitz an eine Secundogenitur-Linie, die vor einigen Jahren ausgestorbenen Fürsten von Colobrano, überging, wurden aber in unsern Tagen, als eine Familie jüngern Datums, die der Santangelo, die alte Carafa'sche Wohnung im Jahre 1813 erwarb, durch die grossen Sammlungen ersetzt, welche alle Kunstfreunde nach derselben ziehen. Der bronzene Pferdekopf war damals Staatseigenthum geworden. Im letzten Jahrhundert sah ihn an seiner alten Stelle Winkelmann, welcher (Gesch. d. Kunst des Alterthums B. VII. Kap. 2) von ihm sagt: »In Neapel bewundert man in dem innern Hof des

Palastes Colobrano den überaus schönen colossalen Kopf eines Pferdes, welches Stück von Vasari irrig dem florentinischen Bildhauer Donatello zugeschrieben wird.« Goethe, der bei seinem ersten Aufenthalt in Neapel, im März 1787, mit Tischbein nach dem Palast Colobrano ging, leiht seiner Bewunderung beredte Worte — »ein mächtig aufgeregtes kräftiges Geschöpf«. Selbstverständlich würde es weit führen, der Urtheile Moderner zu erwähnen — nur Burckhardt's sei gedacht, der im »Cicerone« die Bewunderung sehr herabstimmt. »Im Museum von Neapel verdienen die marmornen Pferde der beiden Balbi (nach meinem Urtheil) unbedenklich den Vorzug vor dem sehr zusammengeflickten ehernen herculanensischen Pferde sowohl als vor dem colossalen ehernen Pferdekopf aus dem Palast Colobrano.«

Woher stammt der Kopf?

Die von seinem letzten Besitzer aus dem Hause Carafa gesetzte Inschrift berichtet von seinen Geschicken nach der als historisch angenommenen Tradition:

Quae mea fuerit dignitas quae corporis vastitas
Superstes monstrat caput
Barbarus iniecit frenos
Superstitio avaritiesque dederunt morti
Bonorum desiderium auget mihi pretium
Caput heic vides
Corpus maioris templi campanae servant
Mecum civitatis periit insigne
Id genus artium amatores
Francisco Carafae
Hoc quidquid est deberi sciant.

Diese Tradition beginnt mit dem Pseudo-Villani, dem neapolitanischen Chronisten des 14. Jahrhunderts, über dessen Glaubwürdigkeit hier nicht gehandelt zu werden braucht. Er berichtet von einem dem Zauberer Virgil zugeschriebenen ehernen Ross, welches die Hufschmiede zerschlugen, weil es die Pferde heilte und ihnen die Kundschaft entzog, worauf man im Jahre 1322 das Erz zu den Domglocken verwandte. Dies ist kaum ein Zeugniss zu nennen und von dem Kopfe selbst ist nicht die Rede. Kaum besser steht's mit dem zweiten, vom Ende des 15. Jahrhunderts, der Erwähnung des Rosses und der Sage von dem durch den Hohenstaufen Conrad ihm angelegten Zügel, bei dem unglücklichen im Jahre 1508 gestorbenen pesareser Rechtsgelehrten und Humanisten Pandolfo Collenuccio in seiner Geschichte Neapels. Die im Jahre 1560 erschienene Beschreibung Neapels von Pietro di Stefano bringt im Grunde auch nichts anderes. Dass der Pferdekopf im Hause

Carafa ein Rest jenes antiken Rosses des Domplatzes sein könnte [potrebbe essere], deutet erst 1566 Gio. Tarcagnota von Gaëta in seiner Beschreibung der Stadt an. Dass man jedoch schon früher den Kopf für antik hielt, beweist dessen Erwähnung, als solcher in der ersten, 1550 erschienenen Ausgabe von Vasari's Lebensbeschreibungen, während der aretinische Biograph in seiner zweiten, der Giuntinischen Edition von 1568, im Leben Donatello's sich corrigirt: »Zu Neapel im Hause des Grafen von Maddaloni ist von Donato ein Pferdekopf von solcher Schönheit, dass Manche ihn für antik halten.«

Die neapolitanischen Kunsthistoriker und Topographen liessen sich aber dadurch meist nicht abhalten, auf dem eingeschlagenen Wege weiter zu gehen. Tarcagnota's Hypothese war für Summonte, um 1585, Thatsache geworden und er erkannte am Kopfe die Spuren des von dem Staufer angelegten Zügels. Ja, Franscesco de Magistris liess 1671 den Kopf dem Grafen von Maddaloni durch einen der aragonischen Könige schenken, und wenn Carlo Celano im Jahre 1692 der Aeusserung Vasari's erwähnt, so meint er, hier walte eine Verwechslung mit einer einst im Palazzo Carafa befindlichen Bronzestatuette ob, die sich auf einen Vorfall der Zeit König Ferrante's bezog — ein Vorfall, der sich lange nach Donatello's Tode ereignete. Don Francesco Capecelatro, der bebekannte Staatsmann und Historiker des 17. Jahrhunderts, hatte doch in seiner Geschichte Neapels durch sein Stillschweigen deutlich gezeigt, was er von der ganzen Vorgeschichte des Pferdekopfs und den Gewährsleuten hielt, und die Kritik hatte sich Raum zu schaffen begonnen. Dass man im Hause Carafa selber, im 16. Jahrhundert, kein antikes Werk zu haben glaubte, beweist ein im Jahre 1582 für Roberta Carafa, Herzogin von Maddaloni bei der Stiftung der Secundogenitur aufgesetztes Inventar, in welchem es heisst: »ein ehernes Pferd, ein Werk Donatello's«. Dies Inventar, von welchem wir allerdings erst jetzt Kunde erhalten, befindet sich im Besitz Don Francesco Proto's, auf welchen bei dem Tode seiner Mutter, der letzten dieser Linie der Carafa, Titel und Rechte von Maddaloni und Colobrano übergegangen sind.

Als Gaetano Milanesi, im Jahre 1878 den zweiten Band der neuen jetzt beinahe vollendeten florentiner Vasari-Ausgabe druckte, fügte er S. 409 im Leben Donatello's den Worten über den Pferdekopf und der in den früheren Drucken enthaltenen Widerlegung derselben folgende Anmerkung bei: »Die Mediceische Privatcorrespondenz (im florentiner Staatsarchiv) enthält einen an Lorenzo il Magnifico gerichteten Brief des Grafen von Maddaloni vom 12. Juli 1471 mit dem Dank für das Geschenk eines ehernen Pferdekopfs u. s. w.« Milanesi hat die Sache nicht weiter verfolgt. Die Notiz weckte jedoch die Aufmerksam-

keit eines mit kunstgeschichtlichen Untersuchungen beschäftigten Neapolitaners, der die alte Frage aufnahm, und sie nun, wie man wohl annehmen darf, in der Hauptsache erledigt hat. Es ist Don Gaetano Filangieri, Fürst von Satriano, der Sohn des tapfern Generals und Statthalters von Sicilien, Don Carlo Filangieri, dessen bewegtes Leben in meinem Buche: »Biographische Denkblätter nach persönlichen Erinnerungen« geschildert ist; Enkel jenes Gaetano, dessen Werk von der Wissenschaft der Gesetzgebung, ungeachtet seiner offenbaren Schwächen, ein merkwürdiges und glänzendes Zeugniss der in Italien vor der französischen Revolution überall mit Macht hervortretenden geistigen Bewegung ist. Eine geistige Bewegung, deren Richtungen, Hoffnungen, Besorgnisse uns heute, nachdem ein Jahrhundert, und welches! darüber hinweggefluthet ist, einen eigenthümlichen, theilweise seltsamen Eindruck machen, wenn wir über Gaetano Filangieri die Worte Goethe's lesen, der im Jahre 1787, ein Jahr vor dessen Tode, mit ihm zusammentraf.

Doch bleiben wir bei dem Briefe Diomed Carafa's, wie der Enkel des berühmten Publicisten sich ihn aus dem florentiner Archiv verschafft, und in einem Aufsatz: »La testa di cavallo in bronzo«, dem ich die Mehrzahl obiger Angaben verdanke, in dem von der neapolitanischen Gesellschaft für vaterländische Geschichtskunde herausgegebenen »Archivio storico per le province Napoletane« (VII. Jahrg. 1882) veröffentlicht hat. »Erlauchter Herr und geehrter Sohn. (Lorenzo war damals erst 22 Jahre alt, Diomed Carafa ein reifer Mann.) Ich habe den Pferdekopf empfangen, welchen Eure Herrlichkeit mir zu senden die Güte gehabt hat, worüber ich solche Freude empfinde, wie über irgend etwas von mir Erwünschtes, und wofür ich euch unendlichen Dank sage, sowohl weil es eine würdige Gabe ist, wie weil sie von Euch kommt. Ich zeige Euch an, dass ich den Kopf in meinem Hause habe aufstellen lassen, so dass man ihn von allen Seiten sieht. Ich versichere E. H., dass nicht blos bei mir die Erinnerung fortleben wird, sondern auch bei meinen Söhnen, welche stets E. H. in Ehre halten und der Liebe gedenken werden, die Ihr uns bezeugt habt, indem Ihr unser Haus durch solche Gabe bereichert habet. Wenn ich E. H. dienen kann, bin ich bereit dazu und bitte Euch, über mich zu verfügen, wo ich meine gute Absicht an den Tag legen kann. Ich empfehle mich E. H. Neapel 12. Juli 1471. Bereit zu Dienst und Verfügung E. H. der Graf von Maddaloni.«

Es sollte Lorenzo de' Medici zugute kommen, dass er sich diese einflussreiche Familie und so manche andere des vornehmen neapolitanischen Adels, ja Mitglieder der Königsfamilie verpflichtet hatte. Acht Jahre nach dem Datum obigen Briefes waren die politischen und die

militärischen Verhältnisse von der Art, dass seine Stellung in der Vaterstadt aufs höchste gefährdet erschien, und nur seine persönliche Verhandlung in Neapel, wo er von Jugend an viele Freunde hatte, den Dingen andere Wendung gab. Der Graf von Maddaloni lebte damals noch; er ist erst 1487, fünf Jahre vor Lorenzo, ein bejahrter Mann, gestorben.

Dass der eherne Pferdekopf nicht von einem halbmythischen Rosse herrührt, ist wohl entschieden — dass er modern und nicht antik ist, dürfte sich mit minderer Gewissheit, aber doch als wahrscheinlich herausstellen.

Ich schicke voraus, dass gemäss dem Aufsatz des Fürsten Filangieri zwei der tüchtigsten Gelehrten und Kenner Neapels, der gegenwärtige Archivdirektor B. Capasso und G. Fiorelli, den ich nur zu nennen brauche, erklären, dass die Behauptung einer nachmaligen Befestigung des Zügels sichtlich ohne Grund ist und dass der Guss des Halses zeigt, dass man hier kein Fragment eines Rosses, sondern ein, so wie es ist, gedachtes und geformtes Werk vor sich hat. Der Grund wiegt schwer und er wird durch andere, innere wie äussere, unterstützt. Der Kopf gleicht wenig den antiken Pferden; am ehesten könnte man eine Aehnlichkeit mit dem Marc-Aurelsrosse finden, welches der florentinische Künstler auf dem Lateranplatze studirt haben mochte, wo es zu seiner Zeit stand. Ueberragend ist hingegen die Aehnlichkeit mit einem Werke Donatello's, mit dem Kopf des Pferdes, welches in Padua auf dem Platz vor dem Santo den Condottiere Erasmo Gattamelata trägt, ein mäch-
tiges lebensvolles Ross mit einem etwas kleinlichen Reiter. In bei
Pferdeköpfen giebt sich der Charakter kund, den wir überhau
Donatello kennen; eine lebendige Entschiedenheit, die nicht sel
Gewaltsame verfällt. Weit eher als bei ihm könnte der Kopf d
an dem Monument Bartolommeo Colleone's in Venedig, von
und Al. Leopardi, an antiken Einfluss mahnen. Noch t
anderes Moment hinzu. Es widerstreitet aller Wahrschei
Lorenzo de Medici ein antikes Werk verschenkt haben
dazu ein in seiner Art so eigenthümliches und be
seine Biographen wie durch seine Correspondenz
chem Eifer er von Jugend an Antiken sammelte.
tene Steine, Münzen und Medaillen, Vasen.
der während seines vieljährigen Dienstes bei
langen Gelegenheit hatte, Papst Paul II., d
geschnittenen Steinen zusammenbrachte
Gonzaga und Lodovico Scarampi, re
hinterliessen, ging theilweise in Lore
schenkte ihm die Büsten August's

ihm durch den von Neapel heimkehrenden Giuliano da Sangallo eine Hadriansbüste und einen Cupido, Niccolò Valori, sein ältester Biograph, überbrachte ihm die Büsten Scipio's und Faustina's nebst andern Marmoren, Girolamo Rossi die Büste Platon's. Man konnte ihm keine grössere Freude machen, als wenn man ihm antike Werke verschaffte; sie richteten ihn auf inmitten seiner vielen Sorgen und Mühen. In dem schönen Briefe, den er an seinen nach Rom reisenden Sohn, den nachmaligen Papst Leo X. richtete, empfahl er diesem, sein Haus mit »einigen schönen Antiken« zu schmücken.

Er war nicht der Mann, Antiken zu verschenken, am wenigsten nach einem Orte hin, wo es deren weit mehr gab, als in Florenz. Toscana war in dieser Beziehung kein fruchtbarer Boden; es ist dies, abgesehen von etruskischer Kunst, nie gewesen. Lorenzo verschenkte, was dieser Boden ihm bot, Sculpturen und Medaillen, wie Bilder seiner eigenen Zeit, während er die Männer, welche sie schufen, zeitweilig ins Ausland ziehen liess, es mit ihren Werken zu bereichern. Donatello und Verrocchio sind die beiden von ihm und seinem Hause bevorzugten Bildhauer gewesen.

Weiter kann die Untersuchung nicht gehen, wenigstens für jetzt nicht. Auf welche Veranlassung und wann der eherne Pferdekopf entstanden, ist nicht festzustellen. Das Gattamelata-Denkmal war im Jahre 1453 vollendet, wie man aus dem von Carlo Milanesi in dem florentiner »Archivio storico italiano« 1855 veröffentlichten gerichtlichen Docu-
...nt ersieht, welches einen Vergleich zwischen dem noch in Padua
...eilenden Künstler und dem Besteller, des Condottiere Sohn, betrifft.
...Republik Venedig errichtete ihren Feldhauptleuten damals keine
...nte: dasjenige des Colleone bei SS. Giovanni e Paolo wurde
...n eigenen Gelde bezahlt und das des Herzogs von Urbino im
...genpalastes durch einen seiner Nachfolger.) Donatello starb
... 1466. Das Geschenk ist von 1471. Ich möchte nicht der
...aum geben, dass der Künstler, bevor er sich an das
... Padua begab, einen Versuch habe machen wollen.
...achen Charakter und hohe Vollendung des Kopfes
...e eine Erinnerung an eine Arbeit sein, die damals
...tte, und mag in Cosimo's oder Piero's Tagen in
...kommen sein, von welchem Donatello noch in
...ebige und liebevolle Förderung erhalten hat.
... Pferdekopf in Bezug auf die Autorschaft
... durch die in der florentiner Maglia-
...findliche handschriftliche Biographie,
... in seinem »Donatello«, S. 306 ff.

einige Bruchstücke mitgetheilt hat und welche den zwischen Vasari's beiden Ausgaben (1550—1568) liegenden Jahren anzugehören scheint. (Einen Antonio Petrei, nach S's Meinung vermuthlicher Verfasser, finde ich unter den toscanischen Localschriftstellern nicht [1]). Die betreffende Notiz lautet: »Er (Donatello) verfertigte einen sehr grossen Pferdekopf mit Hals, ein sehr würdiges Werk mit dem Rest des Rosses, auf welchem ein Abbild des Königes Alfons von Aragon, Sicilien, Neapel und andern Reichen, das sich zu Neapel befindet im Palast des Grafen von Matalona Carafa.« Hier stehen wir vor einer Confusion, welche auf die allerungeschickteste Weise zwei verschiedene Werke zusammenschmeisst. Im Hofe des Palastes Carafa stand noch im vorigen Jahrhundert eine Säule von Seravezza-Marmor mit der erwähnten bronzenen Reiterstatuette König Ferrante's. Sie bezeichnete die Stelle, wo der König eines Tages auf Diomed Carafa wartete, den er zur Jagd abholen kam und noch — im Bette fand. Es soll sich in den Siebziger Jahren ereignet haben als Donatello längst in San Lorenzo im Grabe lag. Der Verfasser gedachter Biographie macht mit kühnem Griff aus dem »sehr grossen Pferdekopf mit Hals« und dem »Rest des Rosses« Ein Werk, wie, muss ihm selber überlassen bleiben.

---

[1]) Die citirte Handschrift hat thatsächlich mit Antonio Petrei nichts zu thun. Vergl. darüber Repertorium VI, S. 77. Die Redaction.

Leon Baptist Alberti's technische Schriften.

Von Dr. **Winterberg**.

Unter den Männern, welche um die Entwickelung der Renaissance nicht bloss durch praktisches Vorbild, sondern zugleich durch Feststellung ihrer wissenschaftlichen Fundamente sich dauerndes Verdienst erworben, gebührt Leon Baptist Alberti ohne Zweifel um so mehr eine Stellung, als er bekanntlich einer der Ersten war, die in dieser Richtung mit Erfolg gearbeitet. Statt der bisher in der Malerei herrschenden Willkürlichkeit der Darstellung hat er die Gesetze der Perspective zum ersten Male in präcise Form gefasst, in allgemeinstem Sinne anzuwenden gelehrt, und die Fehlerhaftigkeit des bisher gebräuchlichen Verfahrens, die Tiefen- und Höhenmaasse nach der sog. proportio sesquialtera zu bestimmen widerlegt. Alberti's Leistungen sind wesentlich praktischer Natur, und er vertritt insofern den einzig rationellen Standpunkt in der Wissenschaft, die aus der Praxis immerfort neue Probleme entnimmt, um durch diese ihrerseits zu neuen Resultaten zu gelangen. Deshalb kommt es bei der Beurtheilung seiner selbständigen Leistungen weniger auf diejenigen seiner zahlreichen hinterlassenen Werke, die, wie sein Werk über Perspective im Wesentlichen nur die damals allgemein angenommenen, zum grössten Theil dem Alterthume entlehnten optischen Theorieen reproduciren, sondern vorzugsweise auf solche an, die in mehr oder weniger engem Zusammenhang mit der künstlerischen Praxis stehende wissenschaftliche Probleme nach eigener Ueberlegung behandeln. Unter diesen aber sind vier hauptsächlich einer näheren Beachtung werth:

1) Elementa picturae, zum ersten Male italienisch, jedoch ohne Commentar des sachlichen Inhalts, mit Zugrundelegung des Textes vom Florentiner Codex, herausgegeben von Girolamo Mancini, Cortona 1864.

2) Imago Romae, zum Theil publicirt in de Rossi's Jubiläumsschrift: »Piante di Roma«, Roma 1878, wovon ein Manuscript auch in der Bibl. Chigi erhalten.

3) Piacevolezze matematiche, in mehreren älteren Ausgaben des Florentiner Codex vorhanden.

4) Trattato de' pondi e lieve, bisher noch unedirt, da das Fehlen der

Zeichnungen das Verständniss des Textes an vielen Stellen unmöglich macht. Der in der Chigienser M. VII, 149 befindliche, für das Folgende benützte Codex enthält auf 22 Folien, jede mit dem für die Zeichnungen freigelassenen Raume, 42 Aufgaben aus der Mechanik. Der Text ist vollständig und, von einigen Unklarheiten abgesehen, vollkommen lesbar.

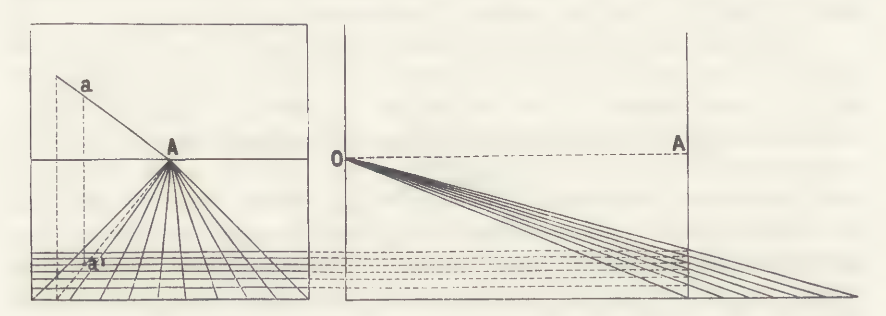
Das Folgende hat den Zweck, durch Erörterung des Inhalts der genannten Schriften die wissenschaftlichen Verdienste Alberti's kurz zu charakterisiren und dadurch einen Beitrag zur Beurtheilung seiner Bedeutung als Begründer und Förderer der neueren Kunstbestrebungen zu liefern.

Die erstgenannte Schrift steht offenbar der künstlerischen Praxis ihrem Inhalt nach am nächsten, denn sie enthält eine Reihe von Elementaraufgaben aus der Linear-Perspective zur Uebung der in diesem damals noch neuen Constructionsverfahren und der praktischen Anwendung geometrischer Sätze in der Malerei wenig bewanderten Künstler. Die Anwendung der von Alberti selber erfundenen, heutzutage durch bequemere ersetzten Methode erforderte zur Erzeugung eines richtigen Bildes die genaue Kenntniss der Dimensionen der darzustellenden Objecte, oder mit andern Worten einen geometrischen Grund- und Aufriss derselben. Diese sich zu verschaffen waren aber in den Fällen, wo es sich um die Darstellung complicirterer Formen, z. B. um die naturgetreue Wiedergabe einer ganzen Gegend handelt, die bisherigen Methoden nicht genügend, und es blieb Alberti's Erfindungsgeist somit überlassen, diesen Mangel zu ergänzen. Das Problem, ein möglichst correctes Bild von Rom und seinen Monumenten herzustellen, hat so jene theoretisch durchaus richtigen, wenn auch den Anforderungen der Gegenwart hinsichtlich der Genauigkeit sowohl wie auch der Kürze des Verfahrens nicht mehr entsprechenden Grundlagen einer rationellen Territorialvermessung in's Leben gerufen, wo zum ersten Male die Idee einer Anwendung der Coordinatentheorie in der praktischen Geometrie zu Grunde gelegt wird. Zur Bestimmung der Profilverhältnisse ergibt sich andererseits ein heutzutage jedem Feldmesser bekannter, damals völlig neuer Cyclus von Aufgaben, die man als Fundamente der praktischen Geometrie betrachtet, deren Lösung den Inhalt des dritten Schriftstücks bildet. Dass von da kein allzuweiter Schritt zu der Nachforschung über die zweckmässigste Construction der Instrumente und damit auf das Gebiet der Mechanik war, bedarf keines besondern Nachweises. Leider ist die zuletzt genannte Schrift, welche sich vorzugsweise auf die Nutzbarmachung der Hebelgesetze behufs Kraftersparniss bei Maschinen zum Heben und Transport von Lasten beziehen, mit den vorerwähnten Mängeln behaftet und darum für den vorliegenden Zweck im Vergleich mit den übrigen von untergeordnetem Werth.

Die erste der genannten Schriften hat wie bemerkt einen Cyclus von Aufgaben aus der Perspective zum Inhalt, deren Lösung indessen nicht gegeben, sondern in jedem einzelnen Falle dem Künstler oder Lernenden selber überlassen bleibt. Die Mehrzahl der Aufgaben ist nämlich so allgemein gehalten, dass jede einzelne als Repräsentant einer ganzen Reihe concreter Fälle betrachtet werden muss.

Die Lösung erfolgt jedoch bei allen nach dem nämlichen Princip unter

Anwendung des von Alberti in seinem Trattato della pittura[1]) ausführlich beschriebenen perspectivischen Quadratnetzes, dessen Form die nachstehende Figur kurz reproducirt, welche die Bildfläche repräsentirt, wo A der Augenpunkt, und die nach ihm convergirenden Graden den zur Bildebene Senkrechten in der Grundfläche entsprechen, während die zur Grundlinie Parallelen die aus dem nebenstehenden Fluchtmaassstabe übertragenen, bekanntlich nach harmonischem Verhältniss abnehmenden Distanzen angeben, welche den in gleichen Intervallen hinter der Bildfläche in der Grundebene liegenden Punkten



entsprechen, so dass man unmittelbar aus dem Netz die Lage jedes in der Grundebene gelegenen Punkts durch Abgreifen der bezüglichen Breiten- und Tiefennetze bestimmen kann. Lief der Punkt aber über der Grundebene, so ergibt sich, wenn a' die Horizontalprojection des Punktes ist, die dritte Coordinate und damit das Bild des Punkts a selbst, nach bekanntem Constructionsverfahren auf Grund ähnlicher Dreiecke wie in Figur angegeben. Dies Verfahren unterscheidet sich also, wie Herr Ludwig in seinen Anmerkungen zu Leonardo da Vinci durchaus richtig bemerkt, von dem heutigen der Benutzung von Distanzpunkten durch nichts als dadurch, dass, während man jetzt sich das Bild eines Punkts in der Grundebene als Durchschnitt von Seite und Diagonale eines Quadrats construirt, als dessen Ecke der fragliche Punkt betrachtet wird, die damalige Methode ihn als Durchschnitt der beiden Seiten bestimmt.

Es hat dies ältere Verfahren, beiläufig bemerkt, seine praktischen Vortheile. Denn die Construction ist nicht nur ebenso einfach, sondern macht die Hülfslinien in der Bildfläche selber überflüssig, sofern man die entsprechenden Maasse der Coordinaten aus dem Fluchtmaassstabe entnehmen und in den ihnen entsprechenden Richtungen im Bilde direct auftragen kann. Das Quadratnetz aber erleichtert dem in seiner Anwendung geübten Künstler den Ueberblick über die Lage und Gruppirung der Gegenstände und ihrer perspectivischen Verhältnisse bei einer gewissen Anordnung, ohne dass es nöthig, dieselben zu construiren, wie es ohnehin bei Anwendung dieses Auskunftsmittels unvermeidlich wäre, denn der ausübende Künstler wird, um nicht Unnatürliches

[1]) Cfr. Quellenschriften, Alberti ed. Janitschek und Anmerkungen zu Leonardo da Vinci ed. Ludwig S. 182 ff.

zu produciren, alle Verhältnisse zuerst der Wirklichkeit anzupassen und sodann in die Bildfläche zu übertragen genöthigt sein. Jene angenäherte Schätzung wird natürlich um so richtiger, je enger die durch das Quadratnetz gegebenen Grenzen, innerhalb deren das Bild des fraglichen Punktes liegen muss, je kleiner somit die als Maasseinheit für die Eintheilung des Netzes angenommene Seitenlänge des Quadrats ist. Die Genauigkeit derselben hängt aber kaum weniger von der durch fortgesetzte Anwendung des Mittels zu erreichenden Gewöhnung des Auges ab, die Gegenstände perspectivisch zu sehen. Indem der Künstler sich gewöhnt, das Quadratnetz zur Controlle für die Richtigkeit seiner Zeichnung zu benützen und etwaige Fehler darnach zu verbessern, wird er allmählich die Fähigkeit erlangen, perspectivisch richtige Bilder ohne anderweitige Constructionen als die einiger zur Bestimmung des allgemeinen Arrangements als Anhalt dienender Punkte zu entwerfen.

Die einem gewissen Theodorus gewidmete Aufgabensammlung beginnt als Einleitung mit einigen Definitionen geometrischer, Euklid entlehnter Grundbegriffe. An sie schliessen sich andere, ausschliesslich dem Gebiet der Perspective zugehörige Bezeichnungen, die, weil sie zum ersten Male von Alberti angewandt worden, des Verständnisses wegen hier kurz erwähnt seien. »Concentrische Fläche« wird die, einen Körper begrenzende Fläche in derjenigen Lage gegen die Bildebene genannt, wo sie so gross erscheint, wie sie bei nicht verändertem Stand des Auges überhaupt erscheinen kann, was nur möglich, wenn sie der Bildebene parallel ist, oder mit ihr zusammenfällt. »Verkürzt« (comminuta) dagegen wird sie in jeder andern Lage genannt, wo das Bild in einem bestimmten Verhältniss kleiner erscheint. »Perspectivisch gleich« (coaequalis) werden zwei Flächen genannt, die, von einem gewissen Standpunkt betrachtet, gleich gross erscheinen, also von demselben Gesichtswinkel eingeschlossen werden, wie Bild und Gegenstand. Die Aufgaben enthalten, wie erwähnt, die einfachsten Anwendungen aus der Linearperspective. Beiläufig sei bemerkt, dass die Abweichungen des Florentiner und des Vaticanischen Codex in sachlicher Beziehung so unwesentlich sind, dass sie für den vorliegenden Zweck kaum in Betracht kommen [2]). Die fast wörtliche Wiederholung des Textes der in fünf Abschnitte gegliederten Aufgaben

---

[2]) Die Ordnung der Aufgaben variirt in beiden Manuscripten an verschiedenen Stellen. Es fehlen im Vaticanischen Codex durchweg die Ueberschriften der fünf Abtheilungen. Ferner fehlen darin folgende Aufgaben des Florentiner Codex:

I. Abtheilung, Aufgabe:

21. Proportionalem aream quota sui parte minorem exscribere.

22. Minorem intra concentricam proportionalem aream rectilineam punctum commensuratum annotare.

23. Dem Sinne nach analog mit XXV des Cod. Ottob.

24. Punctum commensuratum extra concentricam rectilineam proportione minorem inscribere.

25. Circumcludere aream rectilineam proportione minorem alteri istiusmodi rectilinea minore.

IV. Abtheilung, Aufgabe:

wie ihren elementaren Inhalt, dessen Zweck im Wesentlichen auf nichts weiter hinausgeht, als den Künstler in der Anwendung der einfachsten perspectivischen Constructionen zu üben, wolle man der damals neuen Theorie und dem in ihrem Gebrauch noch wenig erfahrenen künstlerischen Publikum zu Gute halten. Diesem Zwecke entsprechend beginnen dieselben mit den einfachsten Fällen, um von da zu den in der malerischen Praxis am meisten vorkommenden Elementarconstructionen überzugehen.

Sie sind, vom rein geometrischen Standpunkte betrachtet, im Wesentlichen Aufgaben des Euklid in perspectivischer Uebertragung. Mit der bekannten geometrischen Lösung dieser Probleme findet sich die entsprechende perspectivische Lösung unter Anwendung der Fluchtmaassstäbe oder des Quadratnetzes. Die ersten drei Abschnitte beziehen sich wie die Ueberschrift in dem, dem Folgenden zu Grunde gelegten Florentiner Codex besagt, ausschliesslich auf »concentrische« Lage von Bild und Gegenstand. Erst die beiden letzten behandeln den allgemeineren Fall nicht paralleler Lage der darzustellenden Figur mit der Bildfläche. Die jedem Abschnitt zugehörigen Aufgaben gliedern sich, sofern ihre Lösung nach dem nämlichen Princip mit nur geringen Modificationen erfolgt, wieder in eine Anzahl Gruppen, von denen der allgemeinen Orientirung wegen die wichtigsten im Folgenden kurz erläutert sind. Die Vereinfachung, welche sich durch die in den drei ersten Abschnitten vorausgesetzte Parallelität der Bildebene mit der der darzustellenden Figur ergibt, besteht darin, dass, wie bekannt, in diesem Falle dasselbe Verhältniss, welches zwischen den einzelnen Theilen der darzustellenden ebenen Figur herrscht, sich auch auf ihr Bild überträgt, so dass man, nachdem ein Punkt desselben bekannt, die ganze Figur auf Grund bekannter geometrischer Sätze über Aehnlichkeit und Proportionalität direct construiren kann; wenn man, wie vorausgesetzt wird, die entsprechenden Verhältnisse der darzustellenden Figur selber kennt. Die drei ersten Abschnitte sollen daher im Grunde zu nichts als dazu dienen, dem Künstler diese Sätze ins Gedächtniss zu rufen und dieselben für seine Zwecke anwenden zu lehren.

Der erste Abschnitt trägt nach dem Florentiner Codex die Ueberschrift: De ratione perscribendi componendique lineas angulosque et superficies, die

---

11. Et in data proportionali minore comminuta angulari rectilinea punctum commensuratum annotare.

Dagegen fehlt im Florentiner Codex:

I. Abtheilung:

Linea sexta. Datis pluribus lineis quae a diversis punctis protractae sint alteri alteram equalem reddere.

Linea septima. Data linea recta et dato extra ipsam hanc lineam puncto ducere isto ipso a puncto alteram lineam equidistantem priori.

Linea octava. Datum angulum in duas partes equales dividere.

In III. Abtheilung, Aufgabe 3 fehlen die Worte: »dato circulo«.

Ferner hat der Cod. Ottob. ausser dem Text des Florentiner Codex in Aufgabe 8 den Zusatz: »ex quo in ea flexilinea concentrica angulari alteram istiusmoti arcum circumcludas«.

sich, wie der weitere Zusatz lehrt, auf gradlinige »concentrische« Figuren bezieht.

Die Aufgaben lassen sich in fünf Gruppen unterscheiden. Die erste umfasst die von 1 bis 6 und handelt über Punkte und Linien, deren Theilung, Verlängerung und Verkürzung. Die zweite über die Lage zweier Linien gegen einander, Parallelität und Rechtwinkligkeit, umfasst die Nummern 7 und 8. Die dritte handelt von der Darstellung geschlossener gradliniger Figuren und enthält die Aufgaben 9 bis 11 und 21. Die vierte enthält die perspectivische Darstellung von Punkten und Figuren die zu einander in bestimmter Beziehung stehen. Dazu gehören die Nummern 12, 14, 17, 19, 22, 24. Die fünfte betrifft denselben Gegenstand bezüglich zweier ebenen Figuren, deren Verhältniss zu einander bekannt. Sie umfasst die Aufgaben 13, 15, 16, 18, 20, 23, 25.

Die erste Gruppe beginnt mit den Elementen: »zwei Punkte durch eine grade Linie zu verbinden«. Da der Voraussetzung nach die Linie »concentrisch«, d. h. parallel zur Bildfläche liegt, so genügt, um das Bild derselben zu erhalten, die Construction des Bildes eines von beiden Punkten mittelst Fluchtmaassstab oder Quadratnetz. Von diesem eine Parallele zur gegebenen Linie a b ergibt die Richtung des Bildes, dessen Länge $a' b'$, wenn d die Augendistanz, δ den Abstand der Bildebene von der Ebene bezeichnet, worin a b enthalten; aus der Proportion folgt: $a' b' = \frac{ab \,.\, d}{d + \delta}$. Analog sind die übrigen auf Theilung, Verlängerung oder Verkürzung einer Linie um einen aliquoten Theil von sich bezüglichen Aufgaben zu lösen. Dasselbe einfache Princip der Lösung findet bei der folgenden Gruppe Anwendung. Da alle Winkel am Bilde unverändert bleiben, so hat man nur durch das Bild ihres Scheitels Parallelen zu den Schenkeln zu ziehen. Das Gleiche gilt für die dritte Gruppe. Man braucht, um das Bild einer geschlossenen Figur zu construiren, nur von dem einen ihrer Eckpunkte Parallelen zu den entsprechenden Seiten der Figur zu ziehen, deren Länge sich nach der vorherigen Proportion ergibt, und dasselbe Verfahren wiederholt an jedem neuen Eckpunkt anzuwenden. Die vierte und fünfte Gruppe kann eigentlich schon als eine einzige aufgefasst werden, sofern das gleiche Verfahren bei der Lösung zur Anwendung kommt. Um z. B. Aufgabe 12 zu lösen: »In eine »concentrische« ebene Figur einen bestimmten Punkt zu verzeichnen« hat man das Bild der Figur wie vorher zu bestimmen, dann findet sich das des Punktes, indem man seine Abstände von zwei Ecken der Figur nach der vorher angegebenen Proportion construirt, als deren Durchschnitt sich dasselbe ergibt. Hat man statt des Punktes eine ganze Figur in die zuerst verzeichnete einzubeschreiben, deren Lage zu jener gegeben, z. B. dadurch, dass ihre Seiten denen der andern parallel laufen sollen, so unterscheidet sich das weitere Verfahren in nichts von dem früheren.

Dem folgenden Abschnitt mit der Ueberschrift: »De ratione subducendi, scribendi similes faciendi lineas et superficies angulares« liegt dem vorhergehenden Zusatz »quae circa flexilineas concentricas« zufolge dieselbe Voraussetzung wie vorher zu Grunde. Hierbei muss bemerkt werden, dass der vorausgegangenen Definition zufolge unter krummen Linien und von solchen begrenzten

Flächen hier stets nur Kreisbögen und Theile von Kreisflächen oder ganze Kreise zu verstehen sind, was durch den heutzutage etwas sonderbar klingenden Zusatz motivirt wird: »Nam cocleas quidem et columnarum conicarumque sectionum lineas pictor non habet, qui imitetur nisi flexarum rationibus et adminiculis.« Der Abschnitt zerfällt, dem vorigen analog, in fünf Gruppen von Aufgaben: die erste umfasst die Nummern 1 bis 3 und bezieht sich auf die Darstellung von Kreisbögen und Punkten. Die zweite, Aufgabe 4, die Darstellung ähnlicher Bögen, die dritte, Aufgabe 5 bis 7 geschlossene von krummen Linien theilweise begrenzte Figuren, die vierte 8 bis 13 von krummen Linien ganz oder theilweise begrenzte Figuren und Punkte, deren Lage relativ zu jenen bekannt, die fünfte endlich mehrere Figuren derselben Art, die zu einander in bekannter Relation stehen. Diese Eintheilung der Aufgaben entspricht, wie hieraus hervorgeht, vollständig der des ersten Abschnittes. Da die Bilder von Kreisen oder Kreisbögen bei der vorausgesetzten »concentrischen« Lage sich ebenfalls als Kreise herausstellen, so unterscheidet sich das Princip der Lösung in nichts von dem vorher auseinandergesetzten. Dasselbe gilt hinsichtlich des dritten Abschnitts, dessen Inhalt die Ueberschrift andeutet: »De ratione scribendi semicirculos et circulos compares concentricos atque commensuratos.« Er gliedert sich in drei Gruppen. Die erste enthält die Aufgaben 1 bis 5 und behandelt die Darstellung einzelner Kreislinien und mehrerer solcher, die zu einander in bestimmtem Verhältniss stehen, z. B. vielfache oder aliquote Theile von einander sind. Die zweite enthält die Nummern 6 bis 11 und behandelt von Kreislinien begrenzte Figuren und Punkte, deren relative Lage zu jenen bekannt. Die dritte umfasst die Darstellung mehrerer solcher Figuren, deren gegenseitige Lage durch das Verhältniss ihrer Seiten gegeben. Von eingehenderer Erläuterung dieser Fälle kann hier um so mehr Abstand genommen werden, als ihre Lösung, wenn sie für Kreisbögen und Theile von Kreisflächen bekannt, für ganze Kreise und Kreisflächen dieselbe bleibt.

Der vierte und fünfte Abschnitt beschäftigen sich mit dem gleichen Gegenstande wie die drei früheren mit dem Unterschiede, dass statt »concentrischer« Lage von Gegenstand und Bild der allgemeinere Fall »verkürzter« Bilder betrachtet wird. Den Inhalt der vierten gibt die Ueberschrift an: »De ratione scribendi areas rectilineas comminutas intra rectangulas atque concentricas.« Derselbe gliedert sich in drei Gruppen, die erste enthält die Aufgaben 1 bis 3, 5 und 7 und behandelt die Fälle, wo von zwei einander in- oder umbeschriebenen gradlinigen Figuren die eine »concentrisch«, die andere »verkürzt« erscheint. Die zweite umfasst die Nummern 4, 6, 10, 11 und behandelt die Darstellung von Punkten und »verkürzten« Figuren, deren relative Lage bekannt. Die dritte enthält die Fälle, wo statt einzelner Punkte ebene Figuren gegeben sind, deren Verhältniss zu den erstgenannten Figuren bekannt, z. B. jenen ähnlich und im bestimmten Verhältniss grösser oder kleiner sind; und ebenfalls »concentrisch« oder »verkürzt« erscheinen können. Dazu gehören die Aufgaben 8, 9, 12, 13. Die Methode der Lösung besteht darin, dass man sich das Bild einer der gegebenen Figuren mittelst Fluchtmaassstab oder Quadratnetz construirt, wozu, wenn die Figur regelmässig, in

vielen Fällen schon die Bestimmung des Bildes eines Punktes genügt, während die übrige Construction nach bekannten geometrischen Gesetzen vor sich geht. Die Aufgabe 1: »In eine beliebige »concentrische« gradlinige Figur eine ebensolche »verkürzte« der gegebenen perspectivisch gleiche zu beschreiben, wird, den einfachsten Fall eines Quadrats in »concentrischer« Lage vorausgesetzt, dessen Seite parallel zur Grundlinie der Bildfläche in der Grundebene selber liegt, bekanntermassen dadurch gelösst, dass man mittelst des Fluchtmaassstabes das Bild eines Punktes construirt, danach das des Quadrats nach Abschnitt 1 bestimmt, und sodann dasjenige des »verkürzt« erscheinenden Quadrats, dessen Grundlinie der Einfachheit wegen mit der des andern zusammenfallen möge, während die ganze Figur in der Grundebene liegt, dadurch erhält, dass man auf den beiden Fluchtlinien von den Ecken jener nach dem Augenpunkt die Seitenlänge mittelst des Tiefenmaassstabes abträgt. Dasselbe Verfahren überträgt sich selbstredend auf die complicirteren Fälle. Hinsichtlich der zweiten Gruppe bleibt das Princip unverändert. Wenn z. B. Aufgabe 4 verlangt wird: »In eine verkürzte, gradlinige Figur einen bestimmten Punkt einzuzeichnen, so verzeichne man zuerst den Punkt geometrisch in die Figur, deren Bild zu bestimmen, und übertrage ihn sodann unter Anwendung der zur Abkürzung des Verfahrens dienenden geometrischen Hülfssätze in die Bildebene.« Es sei der Einfachheit wegen die Figur ein Quadrat oder Rechteck, der Punkt der Mittelpunkt, so vereinfacht sich die Construction dadurch, dass man ihn als Durchschnitt der Diagonalen sowohl des gegebenen Quadrats als seines Bildes betrachten und danach ohne Weiteres bestimmen kann, nachdem das letztere auf bekannte Art construirt. Aehnliche Vereinfachungen werden sich bei allen regelmässigen Figuren zur Abkürzung des Verfahrens ergeben. Auch bei der dritten Gruppe ändert sich die Methode nicht. Aufgabe 8 z. B. verlangt: »Eine Figur zu construiren, die einer gegebenen gradlinigen »verkürzten« ähnlich, aber um einen aliquoten Theil derselben grösser ist.« Wenn zur Vereinfachung wieder ein Quadrat angenommen wird, dessen Fläche die vierfache, dessen Seite somit das Doppelte der Seite des kleinern ihm ähnlichen Quadrats beträgt und man beide in der Grundebene derart annimmt, dass ein paar Seiten parallel zur Bildfläche und zugleich beide concentrisch liegen (diesen Ausdruck im gewöhnlichen Sinne genommen), so wird die Aufgabe einfach dadurch gelöst, dass man das Bild des grössern Quadrats auf bekannte Art construirt, die Diagonalen zieht, auf eine der zur Bildfläche parallelen Seiten von der Mitte aus rechts und links $^1/_4$ ihrer Länge abträgt, von den so erhaltenen Punkten Fluchtlinien zum Augenpunkt zieht und die Schnittpunkte dieser und der Diagonalen verbindet.

Der fünfte Abschnitt enthält wesentlich dieselben Probleme wie der vorige bezüglich krummer Linien, d. h. Kreisbögen und von solchen begrenzter Figuren. Er gliedert sich demgemäss ebenso in drei Gruppen. Die erste, die Nummern 1 bis 5 und 7 enthaltend, beschäftigt sich mit der gegenseitigen Ein- und Umschreibung krummlinig, oder krummlinig und gradlinig begrenzter Figuren, der zweite, die Aufgaben 6, 8, 9 enthaltend, mit der Darstellung eines gegeben Punktes innerhalb oder ausserhalb einer krummlinig begrenzten

Figur, der dritte endlich aus 10, 13, 14 bestehend, behandelt die Ein- oder Umschreibung solcher krummlinig begrenzter Flächen, wovon die eine in einem bekannten Verhältniss zur andern steht, z. B. um einen aliquoten Theil grösser oder kleiner ist. Die Lösung geschieht auf Grund der durch den vorigen Abschnitt bekannten, auf gradlinige Figuren bezüglichen Methoden, indem man sich jede Kreisfläche oder Theile derselben durch gradlinige regelmässige Figuren umschlossen, oder solche umschliessend denken und dadurch die Bilder der beiden gemeinschaftlichen Punkte auf bekannte Art bestimmen kann. Wenn man auf diese Art die Hauptpunkte einer Kreislinie oder Fläche, deren Bild bei »verkürzter« Lage bekanntlich eine Ellipse ist, bestimmt hat, so kann man die Zwischenpunkte dieses Skeletts nach freiem Gefühl durch einen zusammenhängenden Linienzug verbinden. Es möge als Beispiel aus der ersten Gruppe Aufgabe 2 dienen: »Eine »verkürzte« Kreisfläche in eine rechtwinklige »concentrische« einzuschliessen.« Die letztere sei der Einfachheit wegen ein in der Grundebene gelegenes Quadrat, dessen Seite in der Grundlinie der Bildebene. Man construire das Bild des Quadrats nach vorheriger Methode und ebenso die Diagonalen und Mittellinien, die eine parallel zur Grundlinie, die andere durch den Durchschnitt der Diagonalen nach dem Augenpunkt. Dadurch erhält man vier Durchschnittspunkte auf den Seiten der Figur, welche zugleich dem Bilde des dem Quadrat einbeschriebenen Kreises oder der Ellipse angehören, deren grosse und kleine Axe ihre Verbindungslinien bilden. Als Beispiel der zweiten Gruppe sei Nr. 6 erwähnt: »In eine »verkürzte« Kreisfläche einen gegebenen Punkt einzuzeichnen.« Wenn der Einfachheit wegen vorausgesetzt wird, der fragliche Punkt sei der Mittelpunkt des Kreises, dessen Bild bekannt, so hat man das Centrum der Ellipse nach euklidischen Elementarsätzen ohne perspectivische Construction ganz auf die der Bestimmung des Kreiscentrums analoge Weise mittelst paralleler Sehnen geometrisch zu bestimmen. Von der dritten Gruppe sei der Fall, Aufgabe 10, erwähnt: »Eine »verkürzte« Kreisfläche zu beschreiben, die in einem bestimmten Verhältnisse grösser ist« (als eine andere gleichfalls gegebene verkürzte Kreisfläche). Es sei wiederum die eine das Vierfache der andern, ihr Radius somit doppelt so gross als der des letzteren und beide liegen concentrisch in der Grundebene. Denkt man sich beide durch Quadrate mit je zwei zur Grundlinie parallelen Seiten umschlossen und deren Diagonalen und Mittellinien gezogen und bestimmt nach dem vorher besprochenen Fall der letzten Gruppe des vorherigen Abschnitts die Bilder derselben, so erhält man auf diese Art in den entsprechenden Durchschnittspunkten der Bilder der Mittellinien und Seiten der Figuren je 4 Punkte, welche zugleich den Bildern der beiden Kreislinien angehören, während die bezüglichen Verbindungslinien die grossen und die kleinen Axen der Ellipse darstellen, als welche ihre Bilder erscheinen.

Die angeführten Beispiele mögen zur allgemeinen Orientirung über den Inhalt des ganzen Cyclus genügen. Es sind, um den Umfang der vorliegenden Arbeit nicht allzusehr auszudehnen, nur die einfachsten Specialfälle herausgehoben, welche bei der allgemeinen Fassung der Probleme überhaupt noch in Betracht kommen. Bei Weitem die Mehrzahl der sonst noch darin ent-

haltenen Fälle wird complicirterer Art, so dass, der offenbaren Absicht des Verfassers entsprechend, dem Lernenden dadurch es möglich wird, unter fortwährender Controlle vom Leichteren allmählich zu complicirteren Constructionen übergehend, unter Benützung aller derjenigen Hülfsmittel, welche die Elemente der Geometrie dabei gewähren, nach und nach jene Leichtigkeit und Freiheit in der Composition zu erlangen, welche trotzdem niemals die Wirklichkeit verletzt. In der rationellen Erziehung des Auges diesem Zwecke entsprechend und dem dadurch erlangten schnelleren sicheren Blick, besteht der Hauptsache nach offenbar das Geheimniss, welches die Künstler der Renaissance so hoch über spätere Zeiten stellt. Dieses aber zum ersten Male angeregt und die Fundamentalaufgaben der Perspective in systematischer Folge organisch entwickelt, der künstlerischen Praxis nahe gebracht zu haben, muss als besonderes Verdienst Alberti's betrachtet werden. Der vorstehend besprochene Aufgabencyclus hat zur Förderung dieser Absicht gewiss nicht unwesentlich beigetragen.

Nicht so unmittelbaren Einfluss auf die Entwickelung der Malerei, wenn auch noch immer nahen Zusammenhang, zeigt die zweite Schrift, wovon ausser dem Codex in der Chigiana zu Rom, ein anderer in der Marciana zu Venedig existirt. Dem letzteren sind die Mittheilungen de Rossi's in seinem Piante di Roma [8]) entnommen. Die Abweichungen beider sind in sachlicher Beziehung so unwesentlich, dass von einer speciellen Angabe hier abgesehen wird. Ebenso muss von einer Untersuchung, ob der Plan und die Beschreibung Roms ursprünglich auf die topographische Darstellung der antiken Stadt oder wie wahrscheinlicher auf Rom, wie es zu Alberti's Zeiten war, sich beziehen, hier abgesehen werden, da es nur auf eine allgemeine Beurtheilung des technischen Verfahrens selbst und der ihm zu Grunde liegenden wissenschaftlichen Fundamente ankommt. Die »descriptio urbis Romae« und der begleitende Plan, wie ihn die erwähnte Arbeit de Rossi's mittheilt, sind dabei als Anhalte benutzt. Der Plan ist, wie man auf den ersten Blick erkennt, noch ganz in der im 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts gebräuchlichen Manier entworfen, wo man mit den einfachen Grundrissen zugleich die Profilformen der hervorragendsten Gegenstände zur Anschauung zu bringen pflegte. Diese letzteren aber beruhten bis dahin keineswegs auf genauen Höhenmessungen, die nach bestimmtem Maassstabe verjüngt, um eine angenähert richtige Vorstellung von den gegenseitigen Höhenunterschieden zu gewähren, noch weniger war es bisher bekannt, wie man unter Anwendung der Perspective bei richtig gewählter Stellung des Auges ein allen Regeln der Kunst genügendes natürliches Bild zu entwerfen im Stande sei. Man begnügte sich vielmehr, in Ermangelung exacter Messungen sowohl der Grundrissformen wie der verticalen Dimensionen, in den meisten Fällen mit ungefährer Schätzung oder nach wirklichen Maassen die Höhen, wie sie etwa von einem erhöhten Standpunkt betrachtet dem Auge sich darstellen mochten, nach freiem Gefühl in die Zeichnung zu übertragen. Die dem Augenpunkt ferneren Gegenstände müssen

[8]) S. Codice Marc. Misc. Ital. CLXI u. LXVII. Der Plan selbst Cod. Urbin. 277 der vaticanischen Sammlung.

demnach naturgemäss höher erscheinen als solche, die ihm näher liegen und in der Wirklichkeit ebenso hoch oder vielleicht gar höher sind als jene. Alberti's Verdienst scheint hier hauptsächlich darin zu liegen, dass er sich nicht mit diesen ungefähren Anhalten begnügt, sondern zur Herstellung eines genauen Bildes zuerst Mittel und Wege ersinnt, einen exacten Grundriss eines grösseren Terrains und gleichzeitig auch genaue Höhenmaasse auf rationelle Weise zu erlangen. Weder Text noch Plan berechtigen jedoch zu der anderweitig geäusserten Annahme, als habe der Autor ein exactes Bild der Stadt Rom aus der Vogelperspective zu entwerfen versucht. Dass dem nicht so ist, lässt sich ohne Schwierigkeit durch einige Maassvergleichungen mittelst des Planes feststellen. Die Darstellung aus der Vogelperspective setzt bekanntlich stets Objecte von grösserer Ausdehnung, wie Theile der Erdoberfläche, voraus, vor denen man sich das Auge derart gestellt denkt, dass es alle im Umfang der darzustellenden Fläche bis zum äussersten Rande ihrer horizontalen und verticalen Dimensionen nach vollkommen deutlich zu unterscheiden vermag. Als geeignetsten Stand des Auges für die Darstellung einer Stadt ergibt sich dieser Anforderung gemäss die Senkrechte in ihrem ungefähren Centrum, wozu für Rom speciell die von Alberti zu diesem Zwecke angenommene Capitolshöhe sich empfiehlt. Die Höhe des Auges aber bestimmt sich hierbei derart, dass zwar der Umfang der ganzen darzustellenden Fläche vollkommen mit einem Blick zu übersehen ist, andererseits aber der grösseren Deutlichkeit wegen wiederum nicht mehr umfasst. Während bei allzu niedrig über der Erdoberfläche gewähltem Stand nicht bloss der Ueberblick über die ganze darzustellende Fläche erschwert, sondern im Bilde durch die unverhältnissmässige Länge der verticalen Dimensionen von Häusern u. s. w. gewisse Theile benachbarter Gegenstände oder diese ganz verdeckt bleiben, würden im Gegentheil bei allzu weiter Distanz die Profilverhältnisse zu undeutlich, von einzelnen Stellen kaum noch darzustellen sein, und bei mehr und mehr sich entfernendem Auge allmählich ganz verschwinden. Hieraus ist klar, dass der Abstand des Auges dem jedesmaligen Umfange des darzustellenden Gegenstandes entsprechend gewählt werden muss. Da nun der Bedingung deutlicher Uebersicht einer gegebenen Fläche ein solcher Abstand entspricht, wobei der von ihrem Durchmesser umspannte Gesichtswinkel nicht über 90° beträgt, so wird man hiernach die in jedem einzelnen Falle am besten sich eignende Höhe über der Bildfläche ohne Schwierigkeit ermitteln können. Was den vorliegenden bezüglich Roms betrifft, so wird es zuvörderst auf die Grösse des Durchmessers des ungefähren Umfangs der Stadt ankommen. Nimmt man hierzu als Minimum 4 Kilometer, was einer Fläche von 12 bis 13 □Kilometer und ebensoviel an Umfang entspricht, eine offenbar viel zu niedrig gegriffene Annahme, so würde man, um dieselbe auf einem Kartenblatt von etwa 0,4 Meter Seitenlänge darzustellen, welche Grösse ungefähr dem de Rossi'schen Kartenblatt von Alberti's Plan entspricht, den Maassstab von 1 : 10 000 zu wählen, und zugleich des deutlichen Sehens wegen, das Auge auf eine Entfernung von mindestens 2 Kilometer in der oben bezeichneten Verticalen anzunehmen haben. Diesen Voraussetzungen zufolge würde die Höhe eines Gebäudes oder einer Mauer am äussersten Umfange der

Stadt zu 20 Meter dem Maximum der effectiven Höhe der Stadtmauern entsprechend angenommen, die bezügliche Höhe in der Bildfläche nur die Grösse von 2 mm ergeben. Jede andere Voraussetzung, z. B. eines kleineren Gesichtswinkels als 90° oder einer grösseren Ausdehnung der Stadt, würde bei derselben Grösse des Plans einen noch kleineren Maassstab und noch geringere Höhenmaasse ergeben. Statt jenes Maximums aber findet sich in Alberti's Plan für dieselbe Mauerhöhe die Grösse von fast 1 cm. Die Höhe des Capitols aber zu 50 Meter, den Durchmesser ihres Umfangs im Mittel zu 2 Kilometer angenommen, was bei dem vorausgesetzten Stande des Auges einem Gesichtswinkel von etwa 1°30′ entspricht, würde in einer Länge von 0,3 mm erscheinen, während sie im Plane mit mehr als der zehnfachen Länge verzeichnet ist. Das Colosseum wiederum hat trotz seiner dem Augenpunkt benachbarten Lage eine unverhältnissmässige Höhe im Plane erhalten, die sich aus kleinen Fehlern der Messung nicht erklären lässt. Diese Thatsachen dürften hinreichend sein zum Beweise, dass von einer regelrechten perspectivischen Aufnahme, mag nun die Idee davon Alberti vorgeschwebt haben oder nicht, im Plane jedenfalls nichts zu erkennen ist. Ebensowenig ist die Annahme denkbar, dass die wirklichen Höhenmaasse nach dem angenommenen Maassstab direct in die Zeichnung eingetragen. Das Wahrscheinlichste bleibt vielmehr, dass Alberti die bezüglichen Maasse nach bisherigem Gebrauch entweder nach vorausgegangener Messung oder nach allgemeiner Schätzung jedoch mit dem Unterschiede gegen frühere Kartenzeichner mit dem perspectivisch richtigen Gefühle construirt, und ihre gegenseitigen Verhältnisse bemessen habe, dass die dem Augenpunkte ferneren Gegenstände höher erscheinen müssen, als die näheren von gleicher Höhe. Nach welchem Verhältniss aber die Vergrösserung der perspectivischen Höhenmaasse stattgefunden — eine solche liegt der vorherigen Auseinandersetzung zufolge offenbar vor — muss unentschieden bleiben.

Wie dem aber auch sei — für den beabsichtigten Zweck musste des Künstlers Augenmerk zunächst auf die genaue Bestimmung der Grundriss- und Profilformen der darzustellenden Objecte gerichtet sein, sofern die geometrische Projection der darzustellenden Fläche auf einer ihr parallelen, dem Maassstabe der Zeichnung entsprechend weit anzunehmenden Bildebene für diesen Fall bei sonst ganz willkürlicher Stellung des Auges zugleich als Grundriss für die Zeichnung dient. Hat man ihn bestimmt, so sind nur noch die Höhen in perspectiver Verjüngung einzutragen, um das vollständige Bild zu erhalten. Zu diesem Zwecke kam es zuvörderst darauf an, den Maassstab des Plans der Anforderung gemäss zu bestimmen, dass alle Gegenstände von Bedeutung, wie insbesondere Kirchen, antike Monumente und Bauwerke ihrem Umfange nach vollkommen deutlich aus dem Plane durch Abgreifen mit dem Zirkel zu bestimmen seien, ohne dass andererseits die Zeichnung grösser würde als dazu unumgänglich nothwendig. Das Verhältniss von 1 : 15,000 würde dazu der Ausdehnung des städtischen Territoriums offenbar am geeignetsten erscheinen, welchem Maassstabe etwa die Seitenlänge von 0,5 m entspricht, wie sie ungefähr der Plan besitzt. Dem entspricht allerdings nicht die Grösse der einzelnen Gegenstände, wie z. B. des Colosseums, dessen Dimensionen in der Zeichnung

auf einen Maasstabe von 1 : 7000 schliessen lassen, während die Breite des Tiber, die heutzutage gegen damals eher ab- als zugenommen haben kann, auf das vierfach kleinere Verhältniss hindeutet. Es bleibt somit nichts übrig, als diese Abweichungen auf Rechnung der unvollkommenen Methoden und Instrumente zu setzen. Beiläufig ist zu bemerken, dass Alberti die Distanzen vom Capitol bis zu den Stadtthoren, ebenso wie den städtischen Umfang in Uebereinstimmung mit dem Plane viel zu gering angibt, denn die betreffende Stelle des Textes lautet wörtlich: »Tum a centro urbis, hoc est a Capitolio portam distare nullam plus cubitorum VI. CXL et murorum ambitum adstructorum stadia non excedere LXXV.« Danach würde sich, die Länge eines Stadiums zu etwa 200 m angenommen, der Umfang der Stadt zu 15 km ergeben, der Radius danach ungefähr 2¹/₃ km betragen, was offenbar zu niedrig gegriffen ist. Hiermit stimmt andererseits die obige Länge von 640 Ellen nicht überein, denn danach würde die Länge einer solchen etwa 2¹/₃ m betragen, was offenbar für das Maass einer Elle zuviel. Andere Abnormitäten sind übrigens noch viel auffallender. So ist die in der Wirklichkeit vom nördlichsten Stadtthor der Porta del Popolo noch mindestens 2 km entfernte Brücke Ponte Molle auf dem Plane noch verzeichnet und zwar auf einer Distanz, welche bei dem aus dem allgemeinen Umriss abgeleiteten Maassstabe kaum der Hälfte dieser Entfernung entspricht. Hinsichtlich der Instrumente gibt leider der Text weder über die Längen- noch Winkelmessapparate einige Andeutungen. Nur soviel wird erwähnt, dass die Vermessungsmethoden mit Hülfe mathematischer Instrumente vom Autor eigens erdacht, und aufs Sorgsamste erprobt seien. Nur in den »Piacevolezze matematiche«, die im Wesentlichen als eine Ergänzung des hier Fehlenden zu betrachten sind, finden sich einige Details. Bekanntlich kannte die damalige Zeit von Messinstrumenten weder die fein getheilten Längenmessapparate, noch war der Theodolith in der Feldmesskunde bisher zur praktischen Anwendung gelangt. Was die erste Art von Instrumenten betrifft, so gibt darüber das in Rede stehende Werk allerdings nur wenig Auskunft, denn nur beiläufig wird erwähnt, dass die Längenmessungen mit der Elle (braccio) gemacht worden. Dass es übrigens an Methoden und Instrumenten zu indirecter Enfernungsmessung, den heutigen Distanzmessern im Princip analog, dem erfinderischen Geist Alberti's keineswegs gefehlt, ohne welche in der That die Vermessung eines grösseren, complicirten Territoriums kaum denkbar gewesen wäre, zeigen die im vorerwähnten Werk mit detaillirter Lösung angegebenen, später zu besprechenden Probleme aus der praktrichen Geometrie.

Hinsichtlich der Horizontalwinkelmessung aber gebührt Alberti unter den italienischen Geometern unzweifelhaft das Verdienst, der Erste gewesen zu sein, der ein dem Theodolithen analoges, wenigstens auf dem nämlichen Princip basirtes Instrument zum Gebrauch für die Feldvermessung empfohlen. Der im letztgenannten Werke gegebenen Beschreibung zufolge besteht dies Instrument der Hauptsache nach aus einer in Grade und Minuten getheilten Kreisscheibe mit dem Unterschiede, dass die Theilung im Vergleich zu der des Theodolithen roher, nämlich der Grad ¹/₄₈ der Peripherie, die Minute ¹/₁₉₂ derselben, d. h. also etwa 1° 52′ oder nahezu 2° der jetzt gebräuchlichen Ein-

theilung beträgt. Im Centrum dieser Scheibe ist ein drehbarer mit Visirvorrichtung versehener Radius angebracht. Der gleiche Apparat wird zugleich zum Auftragen der gemessenen Winkel nach Art eines Transporteurs, sowie der gemessenen linearen Abstände benutzt, weshalb der Radius die dem beabsichtigten Umfange des Plans und dem Maassstab entsprechende Länge und zugleich eine Theilung in 50 ebenfalls Grade genannte Haupttheile, jeden zu 4 Minuten erhält, so dass, den Radius des städtischen Umfangs nur zu $2^1/_8$ km angenommen, mittelst dieser Eintheilung nur der 200ste Theil dieser Länge, d. h. etwa 10 m noch gemessen werden konnten. Bei einer solchen Vorrichtung konnte natürlich von Genauigkeit der Messung im heutigen Sinne um so weniger die Rede sein, als feinere Visirvorrichtungen, Fadenkreuze oder Netze ebensowenig wie subtile Drehapparate erwähnt werden. Was die Handhabung betrifft, so geschieht sie, Alberti's Beschreibung zufolge, in folgender Art. Das Instrument wurde zuerst auf dem als Centrum und Ausgangspunkt für die Messung erwählten Capitol aufgestellt, und von da die Winkel im Kreise von einem Object beginnend in derselben Richtung von Süden nach Norden herum, wie es scheint, mit der ersten Anfangsrichtung gemessen und die Resultate nebst Beschreibung und Benennung der einzelnen Visirpunkte in Tabellen verzeichnet, das Instrument sodann auf einen der letzteren gebracht, und das gleiche Verfahren wiederholt, nachdem zuvor die Entfernung vom Anfangspunkt direct oder indirect gemessen. Die Details der Ausführung sind in den »Piacevollezze matematiche« enthalten, und mögen der Bedeutung der damals neuen Erfindung wegen kurz hervorgehoben werden. »Man stelle,« so lautet in einer Uebersetzung der Inhalt der bezüglichen Stelle, »das Instrument an einem ebenen Orte auf, der jedoch hoch genug sein muss, um viele Punkte des darzustellenden Terrains zu übersehen, wie etwa Kirch- oder andere Thürme. Man nehme sodann ein Bleiloth und entferne sich 2 Ellen vom Instrument, um von da nach den Objecten über das Instrument hinweg zu visiren derart, dass die Gesichtlinie über das Loth und die Mitte des Centrums geht. Jenes aber dirigire man auf das zu beobachtende Object und notire die Zahl von Graden und Minuten, die die Gesichtslinie am Kreisumlauf des Instruments abschneidet. Analog verfahre man bezüglich der übrigen Objecte, ohne dass dabei das Instrument von der Stelle bewegt wird. Sind alle Punkte beobachtet, so stelle man dasselbe an einer zweiten Station auf, derart, dass es auf der Verbindungslinie beider sich befindet, und wie vorher nach der Anzahl Grade orientirt ist, welche diese Richtung mit der als Anfangsrichtung angenommenen, d. h. der Nullpunktsrichtung bildet, so dass wenn ein Schiff von dort bis hierher zu fahren hätte, es stets mit demselben Wind schiffen würde, dessen Richtung der angegebenen Gradzahl entspräche. So fortfahrend werden nach und nach auf allen Stationen die sämmtlichen Objecte beobachtet.« Das Ganze kommt also, wie man sofort erkennt, auf das noch heute gebräuchliche Verfahren hinaus, von einer bestimmten Basis, deren Länge gemessen, durch Beobachtung der bezüglichen Winkel von Station zu Station ein Dreiecksnetz zu fixiren, indem von jedem Hauptpunkte aus, welcher als Standort für das Instrument dient, die Richtungen nach den

übrigen von da sichtbaren Objecten beobachtet werden. Die Construction dieses Netzes erfolgt, wenn nur die Basis bekannt, auschliesslich durch die beobachteten Winkel. Zur Controlle der Richtigkeit wird es natürlich wünschenswerth, gewisse Längen ausserdem wirklich nachzumessen, mit den durch graphisches Auftragen erhaltenen zu vergleichen und eventuell zu verbessern. Hinsichtlich der Höhenmessapparate scheint dieselbe Idee von Alberti nicht angewandt zu sein, denn es findet sich nirgends da, wo von diesem Gegenstande die Rede, irgend welche Andeutung. Ausser den in den »Piacevolezze matematiche« beschriebenen, später näher zu discutirenden indirecten Methoden durch Messung horizontaler Distanzen findet sich zu absoluten Höhenbestimmungen kein Instrument, zu kleineren Niveaudifferenzen nur die Setzwaage, deren Einrichtung und Gebrauch daselbst beschrieben. Nur soviel sei darüber hier bemerkt, dass beim Fehlen jeder präcisen Visirvorrichtung die auf grössere Entfernungen sich summirenden Messungsfehler die Bestimmung einer äussersten Fehlergrenze fast unmöglich machen, von anderweitigen Einflüssen ganz abgesehen, welche durch Unvollkommenheit des Instruments selbst, bei ungenauer Horizontirung u. s. f. sich ergeben. Hinsichtlich der Methoden der Beobachtung ist jedenfalls der gleiche Mangel zu constatiren. Die Längenmessungen konnten offenbar selbst bei öfter angestellter Wiederholung von Messungen derselben Grösse aus den oben erwähnten Gründen nicht hinreichende Genauigkeit ergeben. Bei den Winkelmessungen aber konnte dies um so weniger der Fall sein, als die Tabellen jede solche nur einmal und zwar ohne Reductionen unter Berücksichtigung etwaiger Fehlerquellen ausgeführt aufweisen. Die Höhenbestimmungen haben, soweit sie sich auf directe Methoden beziehen, welche ihren Werth aus wirklich gemessenen horizontalen Längen ergeben, natürlich denselben Grad von Ungenauigkeit wie jene, noch verstärkt durch die Ungenauigkeit bei der Bestimmung der horizontalen Lage der zu messenden Länge. Dass übrigens die mittelst der Setzwaage erhaltenen Höhenunterschiede nicht weniger mangelhaft waren, wird sich später zeigen. Was die Wahl der Gegenstände betrifft, welche als Zielobjecte gewählt wurden, so ist dieselbe, wie die den Text begleitenden Tabellen zeigen, als äusserst umsichtig und sachgemäss zu bezeichnen. Bei den meisten dieser Punkte sind in erster Linie die topographischen Verhältnisse maassgebend gewesen, denn es finden sich darunter niemals solche, die man als überflüssig bezeichnen, oder sofern sie nur beschränkte Uebersicht zeigen, durch geeignetere ersetzen könnte. Die Mehrzahl, mit Ausnahme weniger tiefgelegenen, ist vom Capitol aus zu sehen und bildet ein nach allen Seiten des durch die Diocletianische Mauer gebildeten Umfangs ziemlich gleichmässig vertheiltes Netz, welches vielleicht nur nach Norden gegen die Porta del Popolo und gegen Südwesten, den heutigen neuen Stadttheil vom Esquilinus, der damals allerdings ganz brach lag, einer Ergänzung bedürfte. Die gegenseitigen Abstände sind entsprechend der Deutlichkeit des Sehens von feineren Objecten, wie Thurmspitzen u. s. f., mit blossem Auge und zugleich mit Rücksicht auf die Genauigkeit der Messung jener Abstände selber gewählt, und liegen im Allgemeinen zwischen 300 bis 1500 Meter. Dass die Mehrzahl dieser Punkte zugleich antike Monumente,

Tempel oder sonstige Bauten repräsentiren, ist wohl mehr durch ihre topographische Lage als durch die monumentale Bedeutung bedingt. Uebrigens finden sich auch andere, z. B. solche zur Bestimmung des Tiberlaufes, der Lage der Stadtthore und andere zur Festlegung topographisch wichtiger Oertlichkeiten nothwendige Punkte verzeichnet. Was den Tiberlauf betrifft, so ist das Verfahren zur Fixirung seiner Lage ein ziemlich willkürliches, sofern dabei, wie überhaupt bei krummen Linien, z. B. dem Zuge der Stadtmauern, nur je drei Punkte, die beiden Endpunkte und der der stärksten Krümmung (in der Tabelle als Aux bezeichnet), topograpisch festgelegt und danach die krumme Linie nach freier Willkür eingezeichnet wird. Merkwürdig ist hinsichtlich des Tiberlaufes übrigens, dass nicht nur hier, sondern auch in anderen aus derselben Zeit stammenden Plänen derselbe sich unterhalb der Insel und weiter gegen S. Paolo hin in mehrerere Kanäle spaltet, der Zeichnung nach von fast der gleichen Breite wie der Hauptstrom.

Nicht ganz klar ist die Art, wie die in der Tabelle enthaltenen in zwei Columnen getheilten Zahlenwerthe gefunden. Die erste derselben enthält die Winkel, welche eine bestimmte, vom Capitol als Centrum ausgehende Anfangsrichtung mit den entsprechenden Linien nach den einzelnen Objecten bildet. Als solche ist der Tabelle zufolge die Richtung Capitol Aracoeli gewählt, welche Länge, wie es scheint, als Basis für die Messung gedient, wobei allerdings der Ort auf der Capitolshöhe, welcher dem Centrum genau entspricht, nicht näher angegeben, denn in der Tabelle findet sich nur der Radiusvactor von Aracoeli (d. h. wahrscheinlich der Thurmspitze) oder die Entfernung vom Nullpunkt zu 0° 1', d. h. etwa 10 m verzeichnet. Die zweite Columne enthält die den Objecten entsprechenden Entfernungen (Radienvactoren) vom Nullpunkt, so dass man also mittelst der Tabelle durch die beiden Polarcoordinaten die Lage jedes der gemessenen Punkte für jeden beliebigen Maassstab sofort graphisch darstellen und danach das Skelett des Plans construiren kann. Zweifelhaft aber bleibt die Art, wie die Tabelle gefunden. Denn offenbar konnte aus den in vorher beschriebener Weise erhaltenen Beobachtungsresultaten, welche sich auf ganz verschiedene Standpunkte des Instruments beziehen, nur durch trigonometrische Berechnung aus den wirklich beobachteten Grössen die entsprechenden, auf ein und denselben Standort bezüglichen Resultate abgeleitet werden, eine Annahme, die deshalb nicht zulässig, weil die Kenntniss der Trigonometrie und ihre praktische Verwendung erst späteren Datums ist. Auch die Bestimmung der verschiedenen Radienvactoren vom Capitol aus gezählt, würde ohne Hinzunahme neuer Beobachtungen derselben Schwierigkeit begegnet sein. In der That ist auch von einer solchen Reduction der Beobachtungen nirgends da, wo über den Gegenstand gehandelt wird, die Rede. Das Verfahren, aus den in vorher auseinandergesetzter Art gemachten Beobachtungen direct die Zeichnung zu entwerfen, wird vielmehr in den »Piacevolezze matematiche« folgendermaassen angegeben: »Man verzeichne auf der Karte irgendwo einen Punkt, so dass seine Lage im Bilde ungefähr der Lage in der Wirklichkeit bezüglich des darzustellenden Terrains entspricht, und bezeichne ihn mit dem gleichen Namen, wie das Object, dessen Bild er vorstellt. Auf

diesem Punkt befestige man ein kleines Stück Papier, von einer halben Hand breit, ebenso eingetheilt wie das grosse Instrument mit dem Mittelpunkt genau in jenem Punkte und ziehe von da Linien, welche den im Verzeichniss enthaltenen Winkeln entsprechen. Ferner nehme man einen zweiten Punkt auf einer dieser Linien (in der dem Richtobject entsprechenden Entfernung), welcher dem anvisirten Richtobject entspricht, und stelle darüber ein eben solches getheiltes Papier derart, dass die Linie, welche der Richtung des zweiten nach dem ersten Punkte entspricht, genau mit der entsprechenden vom ersten zum zweiten zusammenfällt. Von diesem aus verzeichne man wiederum alle Richtungen und Längen, der Tabelle entsprechend, und da wo die Visirlinie vom ersten nach einem dritten die entsprechende vom zweiten nach demselben Punkte schneidet, befindet sich das Bild dieses letzteren. Wenn es sich aber trifft, dass wegen zu spitzen Winkels der Durchschnittspunkt undeutlich wird, so stelle man ein drittes Papierblatt auf einen anderen Punkt auf, dessen Lage aus der Tabelle bekannt, und verfahre, wie vorher, so wird der Durchschnitt deutlich werden.« Das ganze Verfahren kommt, wie man sieht, auf die bei Messtischaufnahmen heutzutage noch angewandte Operation des Vorwärtseinschneidens hinaus und zeigt, wie man aus den Winkelbeobachtungen von Punkt zu Punkt die entsprechenden Polarcoordinaten auftragen und danach das Netz des ganzen Plans construiren kann, sobald die Länge einer Basis bekannt. Um also die im Text des besprochenen Werkes angegebene Abweichung von diesem Verfahren zu erklären, welche die einzelnen Richtungen und Abstände aller Objecte vom Capitol aus der Tabelle als bekannt voraussetzend, auch die Construction von nur einem Centrum aus genau nach demselben Verfahren wie vorher zu machen lehrt, bleibt nur die doppelte Annahme, entweder dass alle Beobachtungen wirklich direct vom Capitol aus stattgefunden, die Entfernungen aber, selbst die nach den äussersten Grenzpunkten des städtischen Umfangs direct oder indirect gemessen, oder dass vorher nach den Daten der Winkelbeobachtungen von nur einer wirklich gemessenen Basis aus auf den einzelnen Stationen der Plan in vorher angegebener Art construirt und sodann mit Hülfe des getheilten Kartenblatts als Transporteur die Winkel am Capitol nach den einzelnen Objecten und ebenso ihre Entfernungen im Plane selbst gemessen, und danach tabellarisch zusammengestellt worden, um selbst im Falle der Plan zerstört, es jederzeit möglich zu machen, denselben von Neuem zu construiren. Diese letztere Annahme gewinnt um so mehr an Wahrscheinlickeit, als vom Capitol aus zwar eine grosse Anzahl Punkte direct zu sehen und mit blossem Auge zu beobachten sind, andere in der Tabelle verzeichnete aber, wie z. B. die Tiberufer, namentlich gegen Norden hin wegen der schon damals vorliegenden Bauten nicht sichtbar waren, abgesehen davon, dass die Bestimmung der Distanzen, mochte sie direct oder indirect geschehen, bei der Unvollkommenheit der Instrumente besonders an den äussersten Grenzen zu solchen Ungenauigkeiten geführt haben würde, denen gegenüber die wirklich vorhandenen immer noch gering erscheinen. Wie dem aber auch sei, die Idee der Bestimmung jedes Punkts durch zwei Coordinaten ist hier zum ersten Male zur praktischen Ausführung gelangt, ge-

nau wie sie noch heutigen Tages bei jeder grösseren Messoperation zur Anwendung kommt, mit dem einzigen Unterschiede, dass man heut statt Polarcoordinaten das rechtwinklige Coordinatensystem vorzieht. Mochten auch die dabei benützten Hülfsmittel noch so mangelhaft, die Methoden noch so unvollkommen, die Resultate noch so fehlerhaft sein, die Idee statt der früheren Uncorrectheit ein festes System eingeführt und das ganze Verfahren auf wissenschaftliche Grundprincipien zurückgeführt zu haben, muss unstreitig als Alberti's Verdienst betrachtet werden.

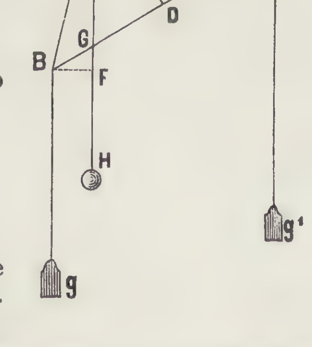
Weniger von Bedeutung sind die Details der Ausführung. Die Orientirung geschah, obgleich darüber im fraglichen Text nichts erwähnt wird, offenbar nach dem schon im Alterthum bekannten, in den »Piacevolezze matematiche« ausführlich beschriebenen rohen Verfahren mit Hülfe einer horizontalen getheilten Scheibe, in deren Centrum ein verticaler Stab aufgestellt, die Mittagslinie abzustecken, und diese sodann nach bekannter Methode ihrer Lage nach durch Beobachtung zu bestimmen und in die Karte zu übertragen. Die letztere wird bekanntlich als Halbirungslinie desjenigen Winkels gefunden, den zwei, einem bestimmten Stande der Sonne Vor- resp. Nachmittags entsprechende gleich lange Schattenlinien mit einander einschliessen, als deren Länge man am besten den Kreisradius selber wählt. Der Plan ist übrigens ebensowenig in Bezug auf Vollständigkeit wie hinsichtlich der Genauigkeit den heutigen Anforderungen entsprechend. Nicht nur dass die Orientirung fehlerhaft, die allgemeinen topographischen Verhältnisse, Form und Ausdehnung der Umfassungsmauern, des Stromlaufs unrichtig, die Bergformen nicht zu erkennen, da die Höhen sich nur durch dunkle Schraffirung von der Umgebung unterscheiden, die Gebäude in zu grossem Maassstabe aufgetragen sind, sondern die ganze Darstellung beschränkt sich überhaupt nur auf diese Hauptgegenstände. Signaturen, mittelst deren man heutzutage alles auf dem fraglichen Terrain Vorhandene zu klarer Anschauung im Plane bringt, fehlen ganz. Dem Zweck der allgemeinen Orientirung über die Lage und Form der Hauptmonumente Roms entsprechend, dürfte folgerichtig alles Dasjenige, was denselben nicht förderte, sondern stören musste, wie z. B. alle übrigen Gebäude, aus der Zeichnung fortbleiben, und es kann daher unmöglich die Ansicht Morelli's richtig sein, als habe Alberti ein Bild der Stadt Rom, wie sie zu seiner Zeit war, vollständig darstellen wollen; denn gerade Dasjenige, was für die damaligen Verhältnisse charakteristisch wäre, die Ausdehnung und Form der bebauten und unbebauten Theile der Stadt, deren Gesammtbevölkerung sich noch im Jahre 1347, zur Zeit Rienzi's, bekanntlich auf nicht mehr als 20,000 Einwohner belief, ist im Plane unberücksichtigt geblieben. Selbst von antiken Bauten, die zur Orientirung von Interesse, sind einzelne, wie die Servianische Mauer u. a. mehr, nicht verzeichnet. Etwas befremdend klingt übrigens die im Text ausgesprochene Ansicht, dass von alten Stadtmauern keine, von antiken Strassen nur sehr wenige Spuren noch vorhanden seien (Murorum veterum nulla uspiam vestigia apparere viarum etiam perpaucas habere integras). Was die Anordnung des Plans betrifft, so ist sie nach drei Gruppen erfolgt, dem Stadttheil »in Latium«, der »Leonina« und »Transtyberim«. Der letztere

ist, beiläufig bemerkt, in vieler Hinsicht von dem jetzigen Trastevere verschieden. Denn statt der jetzigen Verbindung des südlicheren Complexes mit dem vaticanischen Theil durch die Via Lungara zeigt sich auf dem Plane jeder getrennt und von einer besondern Mauer umschlossen. Bei dem letzteren fällt wiederum die unverhältnissmässige Höhe der sich gegenseitig verdeckenden Gebäude, insbesondere die hohe Spitze des Thurms von St. Peter, im Gegensatz zu dem späteren Kuppelbau Michelangelo's und der, wie es scheint, aus einem Aggregat von Bauten verschiedenen Stils zusammengesetzte Vaticanische Palast auf.

Dasjenige, was über die weiteren Details der Aufnahme im Text des fraglichen Werkes fehlt, wird, wie zum Theil schon vorweg genommen, in dem dritten mehrmals citirten Tractat ergänzt. Die »Piacevolezze matematiche« umfassen im Wesentlichen eine Anzahl der in der praktischen Geometrie am meisten vorkommenden Fundamentalprobleme, zwischen denen sich einzelne in mehr oder weniger unmittelbarem Zusammenhang damit stehende mechanische Fragen gelegentlich verstreut finden. Für das Folgende wurde der Text aus den »Opere morali« in der Ausgabe von Bartoli benutzt. Derselbe lässt sich dem Material nach in drei Abtheilungen gliedern, welche Anordnung der Text indessen nicht inne hält. Die erste enthält auf Verticalmessungen bezügliche Probleme. Die zweite behandelt Horizontal- oder Grundrissaufnahmen und die damit zusammenhängenden Hülfsaufgaben. Die dritte enthält mechanische Probleme. Die verticalen Messungen zerfallen wiederum in drei Gruppen, in Höhen- und Tiefenmessungen und die Bestimmung geringerer Höhenunterschiede durch Nivellement. Die erste Gruppe wird durch eine Anzahl Aufgaben repräsentirt, die einer bestimmten auf directe Messung bezüglichen Kategorie entsprechen. Die Lösung geschieht bei allen durch Proportionalität und enthält die Aufgaben 1, 2 und 4. Die beiden ersten setzen den Fall voraus, wo der ganze Gegenstand, z. B. ein Thurm, vom Boden aus sichtbar ist; die Nr. 4 dagegen nimmt an, es sei davon nur die Spitze zu sehen. Die Lösung der beiden ersten reducirt die Messung des Thurmes nach bekannter Methode auf die der Länge eines kürzeren ihm parallel gestellten Stabes unter Voraussetzung, dass die Entfernungen dieses, wie die des Thurmes vom Standpunkt des Beobachters gegeben. Die zweite Methode ist dadurch charakteristisch, dass sie ähnliche rechtwinklige Dreiecke anwendet und somit unbewusst von trigonometrischen Functionen Gebrauch macht, ohne sie als solche zu kennen. Unter den in einzelnen Fällen anzuwendenden Modificationen wird die Benutzung des Quecksilberspiegels, also die Verwendung der Reflectionsgesetze für die Zwecke der praktischen Geometrie in Vorschlag gebracht. Die vierte Aufgabe, wo nur die Spitze des Objects zu sehen, dessen Höhe bestimmt werden soll, wird, wie bekannt, durch Messen einer Basis gelöst, die in dem vorliegenden Fall der Einfachheit wegen horizontal und in gleicher Höhe mit dem Fusspunkt des Objects genommen wird. Aber auch dieser Fall würde nur mittelst trigonometrischer Formeln in seiner vollen Allgemeinheit zu lösen sein. Darum ist die fernere Vereinfachung gemacht, dass die gemessene Basis in einer Verticalebene mit dem zu messenden Object selber liegt, ein Fall, der sich, wie bekannt, durch einfache Proportionen erledigen lässt. Die Mehrzahl dieser auf

Euklidischen Sätzen basirenden praktischen Aufgaben findet sich in den alten Agrimensoren zwar nirgends erwähnt, doch möchte es andererseits schwer zu entscheiden sein, wie hoch Alberti's Verdienst in dieser, seiner Zeit jedenfalls nicht mehr fremden Richtung anzuschlagen ist. Die Bedeutung, welche derselbe der Proportionslehre beilegt, geht aus dem Zusatz hervor: »Sono simili ragioni sottili ma molto utili a piu et piu cose quali appartengono ad misurar et anco a trouare i numeri ascosi« — eine Ansicht, die für die damalige Zeit kaum etwas Wunderbares hat, sofern jene Lehre unsere heutigen weit bequemer anzuwendenden und dabei kürzeren trigonometrischen Formeln, soweit sie überhaupt dazu ausreichend war, ersetzen musste.

Hinsichtlich der Methoden zur Messung von Niveaudifferenzen wird nur ein Instrument, die Setzwaage erwähnt, die, wie bekannt, heutzutage der weit vollkommeneren Wasser- oder Quecksilberwaage gewichen. Die ältere Art der Anwendung dieses Instruments ist interessant, insofern sie nicht auf directer Winkeltheilung, sondern auf dem mechanischen Princip der Waage beruht, welcher Umstand die sonst unverständliche Benennung erklärt. Alberti's Beschreibung zufolge hat man sich das Instrument als ein gleichschenkliges Dreieck ABC zu denken, von dessen Spitze ein Loth nach der Basis BC herabhängt, deren Mitte durch eine Marke D bezeichnet ist. An den beiden Endpunkten derselben können Gewichte befestigt werden derart, dass man dem Instrument, welches an der Spitze A gehalten wird, durch Hinzufügen oder Fortnehmen solcher jede beliebige Neigung seiner Basis gegen die Horizontale geben kann. Bezeichnen nun g und g′ diese Gewichte bei irgend einer schiefen Stellung, so müssen nach dem Princip der Hebelgesetze die statischen Momente auf beiden Seiten des Stütz- oder Aufhängepunkts gleich sein, oder: $g \cdot BF = g' \cdot CE$, d. h. da g und g′ bekannt, so kennt man auch das Verhältniss $\frac{BF}{CE}$ oder, wegen der Aehnlichkeit der Dreiecke BGF und EGC auch das von:



$$\frac{BG}{CG} = \frac{g'}{g}$$

und da die ganze Länge l von BC bekannt, so kennt man auch jedes dieser Stücke, nämlich:

$$BG = \frac{l \cdot g'}{g + g'}$$

$$Cg = \frac{l \cdot g}{g + g}.$$

Obgleich nun Alberti nicht weiter angibt, wie man mittelst dieser beiden Grössen den Höhenunterschied zweier Punkte I, K bestimmt, wovon der eine etwa in gleicher Höhe mit dem Instrument, also in der Verlängerung von BF, der andere im Alignement von BC liegt, so kann aus den vorstehenden Andeutungen schon kein Zweifel über das weitere Verfahren sein. Da nämlich am Instrument die Länge AD ebenfalls bekannt und ebenso

$GD = \frac{l}{2} - \frac{l g'}{g + g'}$, so ergibt sich aus der Aehnlichkeit der Dreiecke



AGD und BIK, vorausgesetzt, dass im letzteren die Entfernung $IB = e$ vorher gemessen, der Höhenunterschied IK durch einfache Proportion:

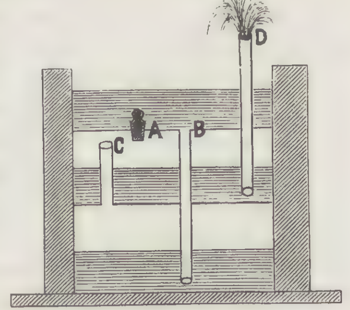
$$IK = \frac{e \cdot GD}{AD}.$$

Wenn speciell die Seiten des Instruments ein rechtwinklig gleichschenkliges Dreieck bilden, was für die Messungsmethode offenbar ganz gleichgültig, so ist $AD = \frac{l}{2}$ und danach ergibt sich der Werth der gesuchten Höhendifferenz: $IK = \frac{e (g - g')}{g + g'}$. Diese Formel zeigt, dass man für den fraglichen Zweck ausser der gemessenen Entfernung e nichts weiter als die Gewichte g, g' zu kennen braucht. »Aber,« fügt Alberti seiner Auseinandersetzung hinzu, und darin zeigt er eben, dass er weiter sieht als die der Sache weniger auf den Grund gehenden Untersuchungen seiner Vorgänger, »hierbei täuschen sich Viele, weil sie nicht verstehen und berücksichtigen, dass die Erde rund sei und sich derart wendet, dass, wo ihr auch immer nivellirt, euer Stand euch höher zu sein scheint als das Zielobject.« Ohne nähere Angabe über die Maassverhältnisse wird sodann hinzugefügt, dass die Krümmung der Erde auf jede 9000 Fuss einen Fuss betrage, was offenbar einem etwas zu grossen Erddurchmesser entspricht. Nimmt man ihn im Mittel zu 859 geographische Meilen, die Meile zu 20,000 Fuss, so ergibt sich vielmehr auf 9000 Fuss Länge nach logarithmischer Berechnung 1,56 Fuss Fall, wobei allerdings dahingestellt bleiben muss, ob Alberti diese Zahlenverhältnisse jener Angabe zu Grunde gelegt. In Folge dessen würde die angewandte Correctur im Allgemeinen zu klein werden. Dagegen ist diese unabhängig von dieser Annahme proponirte Methode, wonach sich die gesuchten Höhenunterschiede zweier Punkte A, B als arithmetisches Mittel der gegenseitigen Beobachtungsresultate von A nach B und von B nach A herausstellt, vollkommen sachgemäss und, sofern sie vom Autor selbst erdacht, von um so grösserer Bedeutung für die Beurtheilung seiner wissenschaftlichen Verdienste.

Hinsichtlich der Tiefenmessungen werden ähnliche Methoden wie für die Höhenbestimmung in Vorschlag gebracht, z. B. wenn es sich um die Tiefe eines Brunnens (bis zum Wasserspiegel) handelt, dessen Durchmesser und

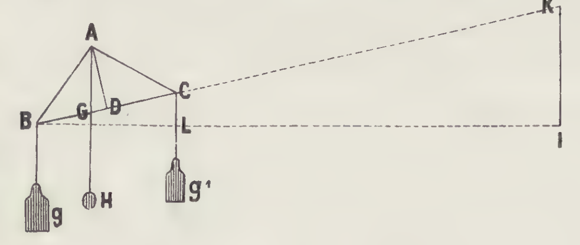
zugleich die Coordinaten eines der Oberfläche benachbarten Punktes bekannt oder doch durch Messung bestimmbar sind, so findet sich die Tiefe als vierte Proportionale jener drei Daten. Als zweites Mittel, die wirkliche Wassertiefe von der Oberfläche bis zum Boden zu erhalten, im Fall die Beschaffenheit des Wassergrundes eine directe Messung unmöglich macht, wird das zu Alberti's Zeit jedenfalls schon bekannte Verfahren angewandt, aus der gemessenen Fall- und Steigzeit einer mit Luft gefüllten Blase, welche mit Gewichten beschwert, die sich beim Aufstossen auf den Boden loshaken und dadurch die Blase wieder steigen machen, die Länge des doppelten zurückgelegten Wegs und dadurch diesen selbst oder die Wassertiefe zu bestimmen, wobei allerdings die als Zeitmaass vorgeschlagene Methode, aus der von Anfang bis zu Ende der Operation aus einem Gefäss geflossenen Wassermenge den Weg zu bestimmen, nur unvollkommene Genauigkeit ergibt. Dass die Anforderungen in dieser Hinsicht damals selbst für einen so difficilen Forscher wie Alberti im Vergleich zu denen der Jetztzeit das bescheidenste Maass nicht überschreiten, geht schon aus den Worten an der bezüglichen Stelle hervor: »Con questae simili ragioni et uasi si fanno horiuoli assai giusti per misurare il tempo a hore et a mezo hore.« Uebrigens zeigt sich auch hier wie im Kleinsten, dass Alberti keinen Umstand, der für das Messungsresultat in Betracht kommt, vernachlässigt, denn er fügt ausdrücklich hinzu, dass die gegebene Methode bei fliessendem Gewässer nicht anwendbar sei. Nicht ohne Interesse ist, dass bei Gelegenheit der Zeitbestimmung durch Wasserabfluss der Heronsbrunnen empfohlen wird, dessen Anwendung als Zeitmaass bisher wohl unbekannt gewesen. Diesem Zwecke entsprechend weicht die Einrichtung des Apparats von der gewöhnlichen etwas ab, insofern das Wasser, welches aus einer verticalen Röhre herausgeworfen wird, im oberen Theil des Apparats selbst wieder sich sammelt und dadurch zugleich bewegendes und bewegtes Element wird.

Der Apparat besteht demgemäss aus einem Gefäss mit drei vertical unter einander liegenden Abtheilungen, wie die Zeichnung andeutet. Durch die im Boden der obersten befindliche Oeffnung A wird, um ihn in Thätigkeit zu setzen, eine Quantität Wasser eingegossen derart, dass dadurch die mittelste theilweise, doch nicht bis zum obern Rand der Röhre C gefüllt wird und sodann A geschlossen. Sodann wird, nachdem zuvor die Röhre B oben geschlossen, die oberste Abtheilung voll Wasser gegossen und darauf die Röhre B geöffnet. Dadurch dringt das Wasser in die unterste Abtheilung, comprimirt, indem es sie füllt, die darüber befindliche Luft, die durch C in die zweite Abtheilung entweicht und da sie keinen Ausweg findet, auf den Wasserspiegel drückt und so das Wasser durch die Röhre D hinaustreibt, welches wieder in die oberste Abtheilung zurückfällt, um denselben Process



zu wiederholen. Nach der, der mittleren Abtheilung ausgeflossenen Wassermenge hat man somit ein Mittel, die inzwischen verflossene Zeit zu bemessen. Auf die Bestimmung der Ortszeit wird von Seiten des Autors ein besonderes Augenmerk mit Recht gerichtet, sofern dieselbe zur Orientirung eines Planes ebenso nothwendig, wie umgekehrt aus der richtigen Bestimmung des Ortsmeridians die Zeit bestimmbar ist. Alberti gibt darüber eine Reihe mechanischer Principien an, worunter merkwürdigerweise auch das unserer jetzigen Pendeluhren sich erwähnt findet, deren Erfindung man gewöhnlich späteren Zeiten beimisst. Darauf wenigstens scheint die Stelle hinzudeuten: »In Somma ogni cosa doue sia alcun moto sara atta a misurare il tempo et di qui sono fabbricati tutti gli horiuoli come quegli doue certi pesi cercano posarsi in terra.« Als die vorzüglichsten von allen Chronometern werden diejenigen genannt, die wie das Astrolabium, der Quadrant, oder Kreisring und diejenige Art Kreise, wie der Autor sie zu machen pflegt, »den Lauf der Sonne oder der Sterne« notiren. Diese Stelle zeigt, dass Alberti die Idee seines Winkelmaassapparates für die Terrainvermessung bereits bekannten astronomischen Instrumenten entlehnt. Sie zeigt aber auch andererseits, wie man in der Astronomie bereits exactere Methoden mittelst Winkelmaassinstrumenten zur geographischen Ortsbestimmung anzuwenden begann, als die aus dem Alterthum überlieferten. Ganz richtig wird dabei bemerkt, es komme zur Bestimmung der Zeit wesentlich Alles auf die Festlegung der Mittagslinie an. Um diese in jedem Lande mit Sicherheit zu bestimmen, wird jedoch nur das vorerwähnte rohe Verfahren der Bestimmung aus der Schattenlänge eines Stabes beschrieben. Es muss dies um so mehr überraschen, als nach der vorerwähnten Stelle dies Astrolabium bereits bekannt und zu astronomischen Messungen benutzt wurde, so dass nichts näher zu liegen scheint, als die Anwendung dieses Instruments zur Meridianbestimmung unter Zugrundelegung des nämlichen Princips, wodurch man naturgemäss zu dem jetzigen Verfahren durch correspondirende Sonnenhöhen gelangt wäre. Andere Methoden der Zeitbestimmung durch blosse Beobachtung der Stellung gewisser Sterne gegen den Polarstern, wozu insbesondere das leicht überall wiederzuerkennende Sternbild des Wagens empfohlen wird, können höchstens zur allgemeinen Orientirung dienen und kommen, wo es sich um grössere Genauigkeit handelt, nicht weiter in Betracht. — Der Orientirung, welche, wie bekannt, jeder Terrainaufnahme vorauszugehen hat, folgt naturgemäss die Bestimmung der Hauptpunkte und deren Festlegung durch Messung. Alberti wendet dazu den von ihm construirten, vorher beschriebenen Winkelmaassapparat an. Hinsichtlich der Basismessung findet sich, wie erwähnt, in dem vorliegenden Tractat nur erwähnt, dass sie mittelst getheilter Stäbe erfolgen könne. Ueber die Details, deren Angabe jedenfalls nicht ohne Interesse gewesen wäre, fehlen leider a. a. O. nähere Andeutungen. Dass dies jedoch nicht das einzige bekannte Mittel war, sondern dass man sowohl zur directen wie zur indirecten Distanzmessung Methoden gekannt, die im Princip den heutigen analog und nur in Bezug auf den Grad der Genauigkeit geringere Vollkommenheit zeigen, geht aus den folgenden Beschreibungen hervor. Zunächst wird darunter, ob eigene Erfindung oder

nicht, ist schwer zu entscheiden, ein Instrument erwähnt, welches durch die Anzahl Umdrehungen eines Rads die Länge bestimmt. Unter der Axe desselben ist ein Beutel befestigt, der bei jeder Umdrehung aus einem darüber befindlichen Behälter eine Kugel aufnimmt. Die Anzahl der nach Beendigung der Fahrt im Beutel befindlichen Kugeln dient so zur Bestimmung der zurückgelegten Wegstrecke. Das analoge Princip wird zur See vorgeschlagen. Die Methoden sind aber wegen der dabei in Betracht kommenden äusseren Einflüsse nur unter normalen Verhältnissen bei ruhiger See anwendbar. Was die indirecte Distanzmessung betrifft, so werden dafür die noch heut gebräuchlichen elementaren Mittel in Vorschlag gebracht, wodurch die Messung der gesuchten Länge, wie z. B. die Breite eines Flusses, auf die einer direct messbaren Strecke reducirt und sodann durch Proportion aus ähnlichen Dreiecken jene bestimmt wird, wenn man es nicht vorzieht, eine der gesuchten an Länge gleiche Strecke auf zugänglichem Terrain auf Grund des nämlichen Princips abzustecken und letztere direct zu messen. Alle diese Methoden bieten principiell nichts Neues, sondern von ihnen gilt vielmehr dasselbe, was bereits über indirecte Höhenmessung gesagt. Einfacher und kürzer als durch diese Methoden wird auf indirectem Wege die Länge einer Strecke mittelst gewisser Instrumente, die sog. Distanzmesser, bestimmt. Unter den verschiedenen Methoden der Distanzmessung ist insbesondere das bei Messtischaufnahmen, speciell bei Festlegung der Horizontalcurven angewandte Verfahren von Bedeutung, welches, wie bekannt, auf dem Princip basirt, aus dem am einen Endpunkt der zu messenden Linie beobachteten Winkel nach den beiden Enden einer im andern Endpunkt aufgestellten vertical getheilten Latte, deren Länge man abliest, die Entfernung als Cotangente des bezüglichen Winkels aus vorhandenen trigonometrischen Tabellen direct zu entnehmen. Genau dasselbe Princip scheint von Alberti angewandt worden zu sein, wobei die Setzwaage als Distanzmesser benutzt wird. Leider finden sich über die Art der Anwendung an der betreffenden Stelle kaum einige Andeutungen; denn es wird nach Auseinandersetzung des Gebrauchs der Setzwaage nur kurz hinzugefügt: »potrei conquesta mostrarui come si misuri ogni distantia ogni altezza et ogni profundita« etc. Dennoch kann den vorherigen Erläuterungen zufolge kein Zweifel über den Gebrauch der Setzwaage als Distanzmesser sein. Indem man sich die nach der a. a. O. angegebenen Formel zu bestimmenden Verhältnisse von $\frac{GD}{AD} = \frac{CL}{BL}$ für eine Reihe successive wachsender schiefer Stellungen des Instruments berechnet und tabellarisch ordnet, findet man durch Ablesen der Länge IK an einer in K aufgestellten getheilten Latte die Entfernung BI durch Multiplication jener Länge mit der aus der Tabelle entnommenen Verhältnisszahl.



Dies sind die wesentlichsten der auf Territorialvermessung Bezug habenden und insofern noch im gewissen näheren Zusammenhang mit der Malerei stehenden Probleme. Wirft man einen Rückblick auf die Gesammtheit der Methoden und ihnen zu Grunde liegenden Principien, so muss man zugestehen, dass bereits die meisten, ganz wie heute noch, schon damals praktisch angewendet worden, mit dem einzigen Unterschied; dass durch die Vervollkommnung der Instrumente und die Fortschritte der Technik heutzutage ein weit höherer Grad von Genauigkeit erzielt wird, derart dass man bei jeder Messung eine äusserste Fehlergrenze anzugeben vermag, über welche hinaus den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gemäss keine Abweichung stattfinden wird. Nicht sowohl die Entdeckung der ihnen zu Grunde liegenden theoretischen Elemente und mathematischen Principien die bereits aus dem Alterthum bekannt, sondern ihre Ausnutzung für die praktischen Bedürfnisse wie sie in letzter Instanz den Kunstbestrebungen Alberti's erstanden, muss als bleibendes Verdienst des letzteren bezeichnet werden. Zwar enthält dasjenige, was sich auf rein theoretische Fragen bezieht, kaum mehr als bereits im Euklid enthalten. Dass aber selbst diese einfachsten Elemente zu damaliger Zeit nicht allgemein Eingang in der technischen Praxis gefunden, geht aus dem Umstand hervor, dass Alberti es für nöthig hält, gewisse fehlerhafte geometrische Annahmen zu widerlegen, denn er sagt u. A. bei Gelegenheit der Bestimmung eines rechten Winkels, nachdem er dazu die Seitenlängen 3, 4, 5 zu benutzen empfohlen: »Sono alcuni che misurano il filo cinque et poi pur cinque et poi sette et fanno come un triangolo, ma questi errano perche i quadrati loro non rispondono a pieno: mancane delle cinque parti luna.« Für die Kreisbestimmung wird die damals übliche Zahl von $^{22}/_{7}$ als Verhältniss des Umfangs zum Radius benutzt. Auffallend ist übrigens in dieser Hinsicht die Unsicherheit, sobald sich die Untersuchung über die einfachsten Euklidischen Elemente hinauswagt. So proponirt Alberti zur Bestimmung des Flächeninhalts eines Kreissegments die er als »cose molto intrigate et non atte a queste piacevolezze« bezeichnet, die folgende Formel:

$$f = \frac{a}{2}\left(\frac{a+b}{2}\right)$$

wo a die Sehne, b das durch sie auf dem zu ihr senkrechten Radius abgeschnittene Stück f die Fläche des Segments bezeichnet. Man sieht wie Alberti hier verfahren, denn er hat offenbar f als Mittelwerth zufolge der Ungleichung:

b
a

$$ab > f > \frac{ab}{2}$$

zu finden geglaubt, welche sagt, dass wenn $\frac{a}{2}$ unverändert bleibt, der Werth des andern Factors um f genau zu erhalten, zwischen b und 2b liegt. Da nun b stets kleiner sein muss wie a, so lange wie angenommen das Segment den kleinen Kreisabschnitt bildet, so ist auch

$$\frac{a+b}{2} > b. \text{ Dass aber zugleich } \frac{a+b}{2} < 2b,$$

wie es der Fall sein müsste, wenn der vorstehende ein genauer Werth von f wäre, folgt keineswegs daraus, sondern es würde dazu wenn d den Kreisdurchmesser bezeichnet, noch die fernere Bedingung nothwendig sein:

$$13b < 4\ d$$

die jedoch im Allgemeinen keineswegs erfüllt zu sein braucht. Das am fraglichen Ort berechnete Zahlenbeispiel ist übrigens offenbar verrechnet, denn es muss sich nach den Daten der Aufgabe unter Zugrundelegung der vorherigen Formel das Resultat: $f = 5$ ergeben anstatt wie Alberti angibt: »tre incirca«[4]).

Als ein ebenso misslungener Versuch lässt sich die hier ebenfalls empfohlene Methode Columella's betrachten, die Alberti als »molto aggiustato« bezeichnet, wonach sich unter Beibehaltung der obigen Bezeichnung der Inhalt des Segments durch die Formel ausdrücken soll:

$$f = \frac{a+b}{2} \cdot b + \frac{1}{14} \cdot \frac{a^2}{4}.$$

Auch hier ist die Berechnung des angenommenen praktischen Beispiels insofern ungenau, als die Bruchrechnung ganz vernachlässigt worden, so dass statt des nach der obigen Formel für $a = 16$, $b = 4$ zu erhaltenden Resultats $f = 44^4/_7$ nur die ganze Zahl erhalten wird. Wie übrigens Alberti selbst die Sache ansieht, deuten zur Genüge die Worte: »sono queste ragioni molto alte et similmente molto degue et tratte da gran dottrina.«

Von den der praktischen Geometrie ausschliesslich eigenthümlichen Problemen wendet Alberti sich sodann verschiedenen technischen Fragen zu, die mit Hülfe seiner Instrumente insbesondere des vorbeschriebenen Winkelmaassapparats leicht lösbar sind. So behauptet er mittelst derselben einen gewissen antiken Aquäduct, wovon einige Spuren vorhanden und dessen Richtung unter dem Gebirge verborgen war, wiedergefunden zu haben. An einer andern Stelle wird dasselbe zum Auffinden der Wasseradern, zur geographischen Bestimmung des zurückgelegten Wegs auf Reisen empfohlen. Das Princip ist in allen diesen Fällen das gleiche. Von einem bestimmten Punkte aus wird nach der fraglichen Richtung das Instrument orientirt und der bezügliche Winkel mit dieser Anfangsrichtung beim weiteren Fortgange an den successiven Stationen stets von Neuem eingestellt. Die Methode an sich bietet kaum besonderes Interesse, wenn nicht durch den Umstand, dass Alberti sie zum ersten Male hier anwendet. Auch verschiedene Anwendungen der Setzwaage, z. B. zum Richten der Geschütze, wozu das Instrument bekanntlich noch heute bei glatten Mörsern benutzt wird, finden sich ausführlich beschrieben, wobei es allerdings zweifelhaft, ob Alberti sie, wie die vorher erwähnten, selber erdacht.

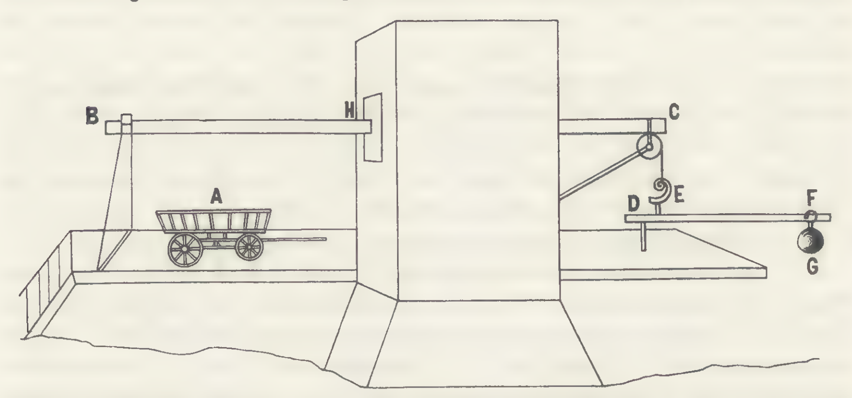
Was die mechanischen Probleme betrifft, die sich ausser den zum Theil schon vorweggenommenen unter den übrigen verstreut finden, so lässt sich ein näherer Zusammenhang mit der Kunst, insbesondere der Malerei, nicht

---

[4]) cfr. Edit. Bartoli, Opere morali, Piacevol. matem.

unmittelbar erkennen. Sie beziehen sich ihrem Inhalt nach auf die verschiedenen Methoden der Gewichtsbestimmung, deren Grundprincip das Hebelgesetz bildet. Das zum Wägen schwerer Lasten dienende, von Alberti a. a. O. beschriebene Instrument kommt im Wesentlichen ganz auf die heutige Brückenwaage hinaus, deren Construction, wie bekannt, auf einem doppelten Hebelsystem beruht, wodurch man statt der einfachen Kraftersparniss eine solche erzielt, die dem Producte aus beiden proportionirt ist. Dies ist um so mehr interessant, als der ganze Hergang durch untenstehende Figur erläutert wird, die keinen Zweifel über das Princip und dessen Anwendung lässt, im Gegensatz zu dem unter 4 erwähnten ähnliche Gegenstände behandelnden Tractat, wo durch das Fehlen der Zeichnungen der Sinn der Sache mehr oder weniger zweifelhaft bleibt.

Der Apparat besteht, wie die Figur zeigt, aus einem von der Wand H des Hauses gestützten zweiarmigen Hebel B C, welcher in B die daran mittelst



Brücke befestigte Last A trägt. Der kürzere Hebelarm steht bei C durch das um die Rolle geschlungene Tau D E mit einem zweiten, einarmigen Hebel in Verbindung, dessen Stütze in D, während in E die Last, in F die durch das Gewicht G repräsentirte Kraft wirkt. Ist der kürzere Hebelarm $HC = \frac{1}{10}\, BH$, und ebenso der des zweiten: $DE = \frac{1}{10}\, EF$, so wird, wie bekannt, das Gewicht G nur $\frac{1}{100}$ A zu sein brauchen. Dies ist jedenfalls der Sinn der am betr. Ort von Alberti etwas unklar ausgedrückten Stelle. — Den Schluss des Tractats bilden einige Anwendungen des Archimedischen Princips auf verschiedene in der Sculptur und Architectur vorkommende praktische Aufgaben, z. B. die der Gewichtsbestimmung einer Marmorsäule, deren Volumen gegeben. Das Verfahren besagt, dass man die Dichtigkeit oder das specifische Gewicht des Materials zu bestimmen habe, was sich, wie bekannt, aus dem Gewicht eines beliebigen Stücks des fraglichen Materials und dem Gewichtsverlust desselben im Wasser ergibt. Dass derartige Anwendungen älterer mathematischer Theorieen zur Zeit Alberti's übrigens noch etwas Seltenes waren und dass ihm das Verdienst der Initiative auch nach dieser Seite hin gebührt, bezeugt der Zusatz: »Con queste ragioni mostrai io qui a questi Architetti quanto pesi certa colonna dellaquale essi fra loro contendeuano.«

Mit Rücksicht hierauf wird man auch die vierte Schrift zu beurtheilen haben, deren Inhalt, wie schon die Ueberschrift des Manuscripts: »Questo libro e il trattato de pondy et lieue« besagt, ausschliesslich dem Gebiete der Mechanik angehört. Derselbe besteht in der Hauptsache aus einer Anzahl auf Heben und Bewegen von Lasten bezüglicher Probleme. Die meisten davon gehören zu den in der Praxis des Ingenieurs, insbesondere des Architekten am häufigsten vorkommenden Aufgaben, deren praktische Lösung durch Maschinen nach dem Princip des Hebels erfolgt. Diese Maschinen sind einfacher und zusammengesetzter Art, je nach der Grösse der zu erzielenden Kraftersparniss. Die Bewegung wird dabei durch Wasser oder Muskelkraft von Menschen und Thieren hervorgebracht und die den sämmtlichen Constructionen zu Grunde liegende Idee kommt darum bei letzteren darauf hinaus, die zum Bewegen einer gewissen Last nothwendige Kraft vermittelst jener Maschinen auf eine einzige Menschen- oder Pferdekraft zu reduciren. Nachdem als Einleitung die allgemeinen Principien erörtert, die der Construction der nachfolgenden Apparate zu Grunde gelegt, schliesst sich daran ein nach 5 Gruppen zu unterscheidender Cyclus von Aufgaben. Die erste umfasst die Nummern[5]) 1—11 und handelt von der Construction der Mühlen und ihren zu verschiedenem Gebrauch dienenden Einrichtungen, insbesondere Dampfmühlen. Die zweite hat das Heben schwerer Lasten mittelst Räderwerk zum Gegenstand und enthält die Nummern 12—14. Die dritte behandelt Haspel- und Erdwinden, unter Nr. 15—33. Die vierte umfasst die Nummern 34—38 und enthält Apparate, die beim Häuserbau zum Heben der Mauersteine, zum Erweitern oder Verengen einer schon hergerichteten Baulichkeit u. s. f. zu benutzen. Die fünfte endlich, Nr. 39—42, enthält Maschinen zur Bewegung von schwerem Fuhrwerk durch einfache Menschenkraft. Soweit es möglich ohne die im Text des erwähnten Manuscripts fehlenden Zeichnungen die Details wiederzuerkennen, um daraus ein Urtheil über Alberti's Leistungen auch auf diesem Gebiet zu gewinnen, so kann wohl von vornherein als feststehend betrachtet werden, dass auch hier theoretisch nichts Neues vorliegt, denn die Hebelgesetze und ihre Anwendungen bei den einfachen Maschinen waren seit dem Alterthum bekannt, zur Zeit Alberti's freilich unter den Technikern und Architekten fast verschollen. Dadurch erklärt sich die unter anderen Umständen auffallende Weitschweifigkeit, mit welcher er in der Einleitung des Tractats diese Theorie explicirt und an nicht einem, sondern beiläufig 10 Zahlenbeispielen auseinandersetzt, wobei dieselbe Theorie dreimal fast wörtlich wiederholt wird. Ob die Erfindungen selbst durchweg eigenes Verdienst oder theilweise Modificationen bekannter Apparate waren, dürfte schwer zu entscheiden sein, denn bekanntlich haben sich auch andere bedeutende Männer wie Leonardo Pisano u. a. vor ihm bereits mit ähnlichen Gegenständen befasst. Der Text bezeichnet allerdings Alles als Resultate eigenen Nachdenkens, denn es heisst am Schluss der Einleitung: »Jo per me delle inventioni che qui

[5]) Die Numerirung der einzelnen Aufgaben fehlt zwar im Manuscript, doch ist dabei keine Zweideutigkeit möglich.

dimostrate serano d'assai buona parte in me non confidando esperientia ho ueduto« und speciell leiten die erste Gruppe von Problemen zur Mühlenconstruction die Worte ein: »unde per questo hauendo esperimentato molte nurie e nuove fantasie da potersi in molti lochi esercitare«. Wie dem aber auch sein mag — das Verdienst ist jedenfalls Alberti zuzuerkennen, dass er auch auf diesem Gebiete der Erste war, der durch die Zusammenstellung dieses Tractats die Anregung zu rationeller Behandlung technischer Fragen gegeben und dem Praktiker die Nothwendigkeit einer wissenschaftlichen Grundlage als Vorbedingung erfolgreichen Schaffens nahegelegt. Dass dieser Zweck dem wissenschaftlichen Stand der damaligen Zeit genügt, von weit grösseren Schwierigkeiten begleitet war, als es auf den ersten Blick scheinen möchte, deuten schon die Worte des Textes an: »quantumque difficil in disegno sia ogni cosa dimostrare ne ancho per scrittura in alcun modo molte cose esprimere non si puo perche son tante le uarieta delle cose interrotte e composite luna all'altra choccupare si uengano e pero e necessario quasi di ciascuna cosa modello fare posto che molte cose all'animo dell'architetto pareno facile e che riuscir si debba che mettendollo in effetto gran manchamenti in essi troua.« Die dem ausübenden Techniker noch gänzlich fremde orthogonale Projectionsmethode, welche in jeder Lage die Gegenstände nicht nur richtig zu sehen, sondern auch die wirklichen Maasse abzugreifen gestattet, liess allerdings noch damals eine Lücke, die Alberti's Aeusserung vollkommen berechtigt, denn die genaueste Beschreibung wird nie den Mangel einer genauen Zeichnung ersetzen. Deshalb können auch über die Details der einzelnen hier vorgeführten Maschinen nur allgemeine Andeutungen gegeben werden, da ohne jenes Hülfsmittel eine gewisse Willkürlichkeit der Phantasie in jedem einzelnen Falle begreiflicherweise nicht ausgeschlossen bleibt.

Die auf Mühlenconstruction bezügliche Gruppe zerfällt in solche mittelst Menschen- oder Pferdekraft und andere, die ganz oder theilweise mit Wasser getrieben werden; sind doch die Unregelmässigkeiten des Wasserlaufs der Flüsse und der sie erzeugenden Bäche in keinem Lande von Europa grösser als in Italien. Während im Winter die Wassermenge im Allgemeinen einem mittleren Stande entspricht, reisst sie im Frühjahr und Herbst tiefe Furchen im Gebirge, und überfluthet weite Gebiete in der Niederung. Im Sommer wiederum trocknen selbst grössere Wässer fast ganz aus, so dass selbst Flüsse wie der Tiber im oberen Laufe ins Stocken gerathen. Aus diesem Grunde erklärt sich, warum von den in Rede stehenden Maschinen eine so grosse Auswahl gegegeben, den verschiedenen Fällen entsprechend, wo man über mehr oder weniger Wasser zu verfügen hat. Demgemäss unterscheidet Alberti, wie dies noch jetzt geschieht, ober-, mittel- und unterschlächtige Wassermühlen. Merkwürdigerweise wird dabei von der Benutzung des Windes als treibende Kraft Nichts erwähnt, obgleich der Fall, wo überhaupt kein Wasser vorhanden, Besprechung findet, denn es wird dafür die noch heute gelegentlich benutzte Tretmühle in Vorschlag gebracht, wo das Rad durch ein darin herumgehendes Thier gedreht wird. Das Princip ist bei allen das gleiche, noch heut gebräuchliche. Ein grösseres Rad, an dessen Peripherie die Kraft wirkt, welche das-

selbe dreht, steht mit einem kleineren Zahnrad in Verbindung, welches bei seiner durch das grosse bewirkten Drehung die ebenfalls gezähnten Stampfer successive hebt und herabfallen lässt. Ueber die speciellen Abweichungen ihrer Einrichtung könnten nur die Zeichnungen aufklären, weshalb von weiteren Details hier abstrahirt wird. Die zweite Gruppe, welche Vorrichtungen zum Heben schwerer Lasten enthält, beruht fast ganz auf dem nämlichen Princip. An einem Holzgerüst, welches über der zu hebenden Last steht, wird ein oder mehrere, an einer Welle befindliche, gezahnte Räder mittelst einer Schraube, deren Gewinde in die Zähne eingreift, diese selbst durch Menschenkraft an einem Arm gedreht. An der Welle ist die Last mittelst Stricken befestigt, die sich beim Drehen aufwickeln und so die Last emporziehen. Alle übrigen Apparate dieser Art sind Modificationen des vorstehenden und basiren auf gleichem Princip, sofern nur Schrauben und Zahnräder, oder letztere allein in mehr oder weniger grosser Anzahl je nach dem Gewicht in Vorschlag kommen. Die heutzutage mehr benutzten Flaschen- und Rollzüge finden sich auffallenderweise nicht erwähnt, woraus mit Wahrscheinlichkeit zu schliessen, dass ihre Anwendung aus späterer Zeit datirt. Die dritte Gruppe behandelt fast den gleichen Gegenstand mit der einzigen Modification, dass die Bewegung der Last auch in horizontaler Richtung stattfinden kann, bei allen selbstverständlich nur kurze Strecken vorausgesetzt. Die Einrichtung ist, wie bei den jetzt noch üblichen, fast der bei der vorigen Gruppe beschriebenen analog. Der einzige Unterschied besteht darin, dass der Apparat hier etwas complicirter, bald aus mehreren Zahnrädern, bald aus Schrauben, oder aus einer Combination beider Arten zusammengesetzt wird. Trotz der grossen Anzahl hier beschriebener Maschinen findet Alberti für nöthig, darauf hinzudeuten, wie dieselben nur als allgemeiner Anhalt dienen sollen, da es unmöglich sei, alle Fälle zu erschöpfen. Des Architekten Sache sei es vielmehr, selber die in jedem Specialfall zweckmässigste Combination zu ermitteln. Als principiell nicht verschieden von der vorigen muss auch die folgende Gruppe bezeichnet werden, die sich wiederum auf Hebung von Lasten, insbesondere beim Häuserbau bezieht. Die Modification ist dabei nur unwesentlich. Sie besteht wesentlich darin, bei derartigen Maschinen Vorrichtungen zu treffen, um in jedem Moment die Bewegung zu hemmen, oder auch rückgängig zu machen. Demgemäss werden für solche Fälle anstatt der heutzutage viel benutzten Flaschenzüge nebst Zahnrad hier Schrauben empfohlen. Was die letzte Gruppe betrifft, so ist sie insofern die interessanteste, als darin zum ersten Male die Idee ausgesprochen wird, ein schweres Fuhrwerk ohne directe Benutzung von Pferdekraft in Bewegung zu setzen. Die Lösung dieses Problems wird freilich nach keinen anderen als nach den vorhergehenden Principien versucht, welches im Wesentlichen darauf hinauskommt, die Wagenräder durch ein System gezahnter Räder zu drehen, das seinerseits durch Menschenkraft bewegt wird. Dabei wird die Schraube wie vorher zum Uebertragen der Bewegungsrichtung benutzt. Zur Drehung seitwärts wird der Beschreibung nach dasselbe Princip von Schraube und Zahnrad, welches am hinteren Ende der Deichsel befestigt, ebenfalls empfohlen. Die Erfindung der auf dem

Princip der Centrifugalkraft nach Analogie der Spinnräder basirenden Velocipeden steht sonach, wie man sieht, mit diesen Maschinen in keinerlei Zusammenhang. Hiermit ist der wesentliche Inhalt des Tractats erschöpft. Wenn auch das unvollkommene Material nicht alle Details erkennen lässt, so genügen doch die obigen Andeutungen zum allgemeinen Ueberblick, sowie zur Orientirung über die dem darin enthaltenen System zu Grunde liegenden mechanischen Grundsätze vollkommen. Aus sämmtlichen vorher besprochenen Schriften aber lässt sich immer wieder dasselbe Resultat entnehmen. Nicht die Erweiterung der mathematischen und naturwissenschaftlichen Gebiete war der Zweck seiner Arbeit. Umfassende Genies, im Sinne Leonardo da Vinci's welche Theorie und Praxis mit gleichem Erfolg beherrschen, sind zu allen Zeiten selten gewesen. Alberti war für letztere geschaffen; der längst verschollenen Wissenschaft der mathematischen Disciplinen nach dem Vorbild der Alten in der Praxis von Neuem Eingang zu verschaffen, insbesondere durch ihre Mitwirkung, die seither ohne Regeln gehandhabte Kunst auf ihre ursprünglichen, ewig unverletzlichen Grundgesetze zurückzuführen und diese der Künstlerwelt von Neuem zum lebendigen Bewusstsein zu bringen — das war es, was als Endziel Alberti vorgeschwebt und wozu er durch diese Schriften den ersten Impuls gegeben.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Mühlhausen. Exposition des Arts Rétrospectifs.

Die Société Industrielle in Mühlhausen hat vom 10. Mai an bis zum 24. Juni eine Ausstellung von Gegenständen alter Kunstindustrie veranstaltet, die durch die Fülle und durch den künstlerischen Werth der ausgestellten Objecte überraschen musste. Man hat nun mindestens die tröstliche Sicherheit, dass wenn die Hauptstadt des Elsass in Folge des Mangels eines Landesmuseums, was von Gegenständen der Kunst- und Kunstindustrie noch im Lande war, in alle Winde zerstreuen liess, der Geschmack, die ästhetische Bildung und die Pietät reicher patriotischer Bürger so viel als möglich dem Lande zu retten bestrebt ist.

In der Anordnung der Ausstellung hat das Comité feinen Geschmack entwickelt; im Allgemeinen hat man Zusammengehöriges nicht getrennt; aber ohne dies Princip auf die Spitze zu treiben, da die Ausstellung ja nicht darauf berechnet war, und nicht berechnet sein konnte, die geschichtliche Entwicklung eines oder des anderen Zweiges der Kunstindustrie zu veranschaulichen, sondern durch schöne Vorbilder das Auge zu erfreuen und zur Nachbildung anzureizen. Es waren reizende und wieder prächtige Zimmer-Entérieures geschaffen, wo zwar die Jahreszahlen der Entstehung der einzelnen Stücke sehr auseinander liegen mochten, wo aber doch ein harmonischer und erfreulicher Gesammteindruck erzielt war. M. F. Engel-Gros, Frau Daniel Dollfus, M. Engel-Dollfus, Eug. Keller, M. Th. Hanhart, Spez, hatten ihre Sammlung ungetrennt ausgestellt und so boten diese einen interessanten Einblick in die Neigungen ihrer Eigenthümer. — Es sei hier nur ganz flüchtig auf Einzelnes gewiesen.

Die erste Abtheilung, Gold-, Silber-, Juwelirschmuck enthilt 260 Nummern. Nur Weniges will ich daraus hervorheben: so fünf Becher von der Rathsstube zu Rappoltsweiler, sämmtlich dorthin gestiftet in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von den Herren zu Rappolstein. Namentlich war Nr. 7 (1641) eine getriebene Arbeit von ausgezeichneter Feinheit. Interessant war ein von Herrn Gustave Dollfus ausgestellter Becher aus Silber, in Feuer vergoldet, der trotz

seiner Entstehungszeit 1781 die guten heiteren Formen der Renaissance aufweist. Ein hübscher Becher, von dem Bildhauer H. Dock in Strassburg ausgestellt (Nr. 27), wird im Katalog als ein Werk des Christoph Jamnitzer angeführt; ob diese Benennung sichergestellt, vermag ich nicht zu sagen. Ein silbernes Reliquiar, ausgestellt von Herrn E. Glück, gehört noch der gothischen Zeit an; sehr reich war dann die Ausstellung von Schmuckgegenständen und von Uhren. Die Abtheilung der Bronzen, Emails war minder reich und gut vertreten, doch fehlten auch hier nicht einige Stücke von grossem Interesse. So zwei hübsche italienische Bronzen, wahrscheinlich florentinisch vom Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts (289 und 290). Dann ein Crucifixus aus Bronze mit byzantinischen Zellenemails, das aber nach der ganzen Auffassung als ein Werk der byzantinischen Emailtechnik in Deutschland, vielleicht noch aus dem 12. Jahrhundert sich charakterisirte. Die Abtheilung: Münzen und Medaillen, wurde hauptsächlich repräsentirt durch die Sammlungen der Herren Glück, Schrott und Kessler. Die Sammlungen von Glück und Kessler haben ihren Schwerpunkt in den Münzen der einzelnen Städte des Elsass, die des Herrn Schrott enthält, neben einer Zahl meist seltener Medaillen älterer und neuerer Zeit, einige sehr schöne antike griechische und römische Münzen. Eine reiche Ausstellung von Waffen und Rüstungsgegenständen war namentlich durch die Sammlungen der Herren Fleischhauer in Colmar und der Herren M. J. Heilmann und Mansbendel-Hartmann in Mühlhausen bestritten. Den glänzendsten Theil der retrospectiven Ausstellung machten jedoch nach meiner Meinung die Meubles aus. Die Spätzeit des 16., das 17. und 18. Jahrhundert waren da in gleicher Weise reich und glänzend vertreten; von schön geschnitzten Truhen, italienischen, französischen und deutschen Ursprungs, gingen einige auf den Anfang des 16. Jahrhunderts zurück. Ein Buffet mit eingelegter Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts und schweizerischer Provenienz, konnte auch den Neid jedes Kenners erregen (Nr. 601). Reich vertreten war auch die Keramik und da besonders Faience und Porcellan. Die italienische Majolicafabrication war in wenigen, aber der Mehrzahl nach schönen Stücken der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts repräsentirt; grösser war die Zahl von Delfter Faiencen des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Faiencefabrication von Niederweiler (Marke Beyerlet) zeigte einige ansprechende Nummern; verhältnissmäsig gut stellte sich die sächsische Porcellanfabrication dar, besonders Frankenthal (Marke Karl Theodor und wie ich glaube auch Hanung). Auch einige Stücke Wiener Porcellan, von zweifellos echter Malerei, waren ausgestellt, und verhältnissmässig reich war das Züricher Porcellan vertreten. In der Ausstellung von Gegenständen der Textilindustrie zogen einige prächtige Wandteppiche besonders an, wie Nr. 1105 mit einer Bärenjagd, Fabricat von Beauvais aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und eine Portière in zwei Stücken, echte Gobelins (Nr. 1103 u. 1104); die Fächersammlung war namentlich an Stücken aus der Zeit Louis XV. reich.

Eine weitere Abtheilung enthielt Gemälde, Stiche und Zeichnungen. Von zweifelloser Echtheit erschien mir eine Marine von van Goyen mit Monogramm

und Jahreszahl (1544) und eine Marine von Cuyp. Das Bild 1219, von welchem es im Katalog heisst: »Paysage, figures de van Palen, de P. Bril«, ist eine reizende Compagniearbeit von Jan Brueghel dem Jüngeren und Hendrik van Balen; eine Landschaft (unter Nr. 1213) ist zu stumpf und poesielos für Jakob Ruisdael, unter dessen Namen sie ausgestellt war, eben so schwer konnte ich in Nr. 1218 einen Salvator Rosa erkennen. Diese hier genannten Bilder waren von Herrn J. Köchlin in Münster ausgestellt. Eine »Gloria di Venezia« als Skizze zu Paolo Cagliari's Gemälde im Dogenpalast angeführt (1227), ist eine späte Copie des Bildes, eine Himmelfahrt (1241), die als Andrea del Sarto glänzte, eine sehr unbedeutende spätere Arbeit, unter dem Einfluss von Reminiscenzen an Andrea entstanden; dem Agostino Caracci steht die ihm unter 1240 zugewiesene La Vierge à la cerise ebenso ferne, wie das Bild L'Ange et l'Enfant dem Nicolaus Poussin (Nr. 1243). Die ausgestellten Handzeichnungen konnte ich auf die Echtheit der ihnen zuerkannten Namen hin nicht untersuchen. Eine Sammlung von Bucheinbänden vom 16. bis 18. Jahrhundert hatte der Bibliophile Herr Jos. Coudre in Mühlhausen ausgestellt; darin war namentlich das 18. Jahrhundert in den berühmtesten Pariser Firmen vertreten (Derome, Barbou, Le Breton u. s. w.). Herr Coudre hatte auch die prächtige Collection von Werken französischer Illustrationskunst des 18. Jahrhunderts ausgestellt. August Stoeber lieferte die Tobias Stimmer'schen Illustrationen der grossen Ausgabe von Reussner's Icones (1587). Herr Armand Weiss exponirte eine kleine Zahl miniaturirter Handschriften; die kostbarste davon die Lectiones Evangeliorum aus der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts und Arbeit des Scriptoriums von St. Gallen.

Ich erwähnte, dass einzelne Sammler ihren Besitz ungetrennt vor das Auge führten. Ich hebe auch hier das Wichtigste hervor. Von Herrn F. Engel-Gros sei genannt eine Haute-lisse-Tapete, Brüsseler Arbeit des 16. Jahrhunderts, ein schönes Tanagrafigürchen, ein Silberbecher mit hübsch ciselirtem Fuss aus dem 16. Jahrhundert und dann ein Porträt »école hollandaise, XVII[e] siècle«. Der Besitzer hat sich mit Recht durch die aufdringliche Zeichnung Rembrandt f. 1636 nicht verführen lassen, das Bild diesem Künstler zuzuweisen. Die Signatur trägt den Charakter der Fälschung an der Stirne: eine peinlich-zierliche Nachahmung der Rembrandt'schen Originalschriftcharaktere. Das Porträt gehört jedenfalls der Zeit Rembrandt's an, und weist auf einen tüchtigen Schüler jenes Künstlers, vielleicht Ferdinand Bol. Madame Dollfus hatte eine Sammlung von nicht weniger als 655 Pièces ausgestellt: fast ausschliesslich Toilette- und Schmuckgegenstände aus der Zeit von Ludwig XIII. bis Ludwig XVI.; Spitzen, Stoffe, Goldschmuck jener liebenswürdigen Zeit waren darin glänzend und reich vertreten. Aus der Sammlung des Herrn Engel-Dollfus hebe ich hervor eine Serie italienischer Medaillen der Renaissance, in der Matteo de' Pasti und Vittor Pisano mit ihren bekanntesten Arbeiten nicht fehlten; dann die typographisch hochinteressante Zusammenstellung von Einladungsformularen, Offerten, Ankündigungen von der Zeit Ludwig XIII. an bis zu Napoleon I. Die Sammlung des Herrn Eug. Keller in Strassburg brachte Miniaturen, namentlich des vorigen Jahrhunderts, viele davon mit den Namen

des Künstlers bezeichnet (B. Gay, Baudoin, de Rive, D. J. Ward), dann eine Reihe von Fächern mit Malereien, gleichfalls aus dem 18. Jahrhundert. Herr Th. Hanhart stellte Meubles, Faiencen und eine ziemliche Anzahl älterer Bilder verschiedener Schulen aus. Die Niederlande dominirten, doch schien mir keines von hervorragender Bedeutung. — Sehr viel Interessantes bot dann die aus 483 Nummern bestehende Collection Spetz. Die Meubles traten in den Vordergrund und da namentlich einige Prachtstücke (Büffet, Stuhl), aus der deutschen Renaissancezeit, dann Tapisserien, so zwei mit Darstellungen aus der Apokalypse aus dem 16. Jahrhundert, prächtige Brocatell-Portièren aus der Zeit Ludwig XIII., eine Serie von Trinkbechern aus im Feuer vergoldeten Silber aus dem 17. Jahrhundert, und aus der gleichen Zeit prächtige Beispiele böhmischen Glases, einige Limoger Emails, Holzsculpturen u. s. w. Die ausgestellten Gemälde waren in der Wahl der Namen etwas kritiklos. Ein Martyrium der hl. Margarethe trug den Namen Schongauer — es ist, wie das folgende, Martyrium des hl. Philipp, gleichwerthig mit den schwächeren Darstellungen der Passion im Museum von Colmar, also nur unter dem Einfluss dieses Künstlers entstanden. Eine Madonna, als Pinturicchio bezeichnet, ist oberitalienischen Ursprungs vom Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts. Die beiden als A. Allori angeführten Nummern (2363 und 2364) haben mit diesem Künstler nichts zu thun. Unter den Faiencen fanden sich solche italienische der besten Zeit und der besten Fabriken (Castell Durante, Pesaro Urbino), ich hebe besonders hervor eine prächtige Platte mit Satyrn und Eroten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (2506), aber auch englische und besonders französische Faiencen waren in hervorragender Weise vertreten. Von grosser localgeschichtlicher Bedeutung war die Ausstellung von Strassburger und Hagenauer Faiencen aus dem Atelier von Joseph und Paul Hannong und Hannong-Wackenfeld, die Herr A. Ritleng aus Strassburg vorführte; nimmt man hiezu die schönen Stücke, die Herr Köchlin-Klippel in der allgemeinen keramischen Abtheilung ausgestellt hatte, dann jene der Collection Spez, so wird es klar, dass hier ein Ueberblick über die Thätigkeit jener Strassburger und Hagenauer Ateliers gegeben war, wie er vollständiger nirgends mehr zu Stande gebracht werden kann. — Solchen Zeugen einheimischer Kunstindustrie gegenüber wird einem der ganze Jammer jetziger heimischer kunstindustrieller Zustände klar, und doch zögert man noch immer mit der Gründung einer kunstgewerblichen Bildungsstätte, eines Landes-Museums, das seinen Schwerpunkt in der Sammung kunstindustrieller Gegenstände der Vergangenheit fände.

Ich möchte diesen kurzen Ueberblick nicht schliessen ohne flüchtige Musterung der in den oberen Räumen des Museums von der Société des Arts veranstalteten Ausstellung von Gemälden moderner Meister. — Schon die Quantität des Vorgeführten zeigte, dass Mühlhausen von den Franzosen als ausgezeichneter Kunstmarkt betrachtet werde. Die klangvollsten Namen, von dem alten Meisonnier angefangen, hatten zur Ausstellung beigesteuert. Deutschland war — nimmt man zwei Genrebilder von Otto Heyden aus — durch kein nennenswerthes Stück vertreten. So trug denn die Ausstellung eine durchaus französische Physiognomie. Man sah es hier wieder, auch die kleinen Talente

lernen in Frankreich zeichnen und malen; bieten sie uns dann kein erhebendes Kunstwerk, so zeigen sie doch ansprechende, tüchtige, nicht selten geistvolle Technik. Solche Gemälde, wo wir uns mit der Technik, hie und da noch mit einem ansprechend picanten Motiv befriedigt erklären müssen, gab es hier genug; aber es gab auch ausgezeichnete. Ich kann auf Einzelnes nicht eingehen und führe nur drei »Perlen« an. Allen voran Meisonnier's reizendes Bild Au Balcon — ein Mann in der Tracht des 17. Jahrhunderts, über den Balcon gebeugt nach der Strasse hinab — durch die Harmonie, Glut und Kraft des Colorits, die Feinheit der Zeichnung des Namens dieses Meisters würdig.

Die ausgezeichnetste Landschaft hatte Daubigny ausgestellt (Vallé de la Scie), mit einfachsten Mitteln ist hier eine tiefergreifende poetische Wirkung erzielt. Das hervorragendste Porträt (das Porträt war übrigens bei der Ausstellung am schwächsten vertreten) war von Bonnat gesandt; der Meister hat schon bessere Porträts gemalt als das ausgestellte, das mit einer gewissen Grobkörnigkeit durchgeführt war, jedenfalls aber war auch dieses durch packende Lebenswahrheit, durch einfache Auffassung eine Meisterleistung. Neben dem Ernsten, Bedeutenden, Reizenden bot die Ausstellung auch närrisches Zeug genug. So die tolle Offenbachiade von Edm. Daux, Le jugement de Paris, wo ein halbwüchsiger Bauernlümmel über die Schönheit dreier Dorfschönen, die auf einem Felde stehend und lagernd ihre Nacktheit präsentiren — im Vordergrunde Feuerlilien und giftgrünes Gras —, zu entscheiden hat; Claude's Ah! Bottes d'asperges, wo aus einer ungeheuren Malfläche nichts als Spargelbündel uns angähnen, das tolle Farbenexperiment von Jeanneret: La mariée und ähnliche. Doch wie gesagt, es wäre hier nicht der Ort, dem Einzelnen zu folgen: ich wollte nur sagen, dass diese Ausstellung amüsant und belehrend war. Und die reichen Amateurs von Mühlhausen fanden dies auch und kauften mit fanatischem Eifer. Ich glaube, mehr als ein halbes hundert Bilder wurden an den Mann gebracht; viele davon von dem Käufer gleich an die städtische Sammlung geschenkt. Das ist Localpatriotismus, der der Stadt und dem Künstler zu gleichem Vortheile gereicht. *H. J.*

Wien. Die historische Bronze-Ausstellung im österreichischen Museum.

Die historische Bronze-Ausstellung, welche am 1. Mai im österr. Museum eröffnet wurde, und im September geschlossen wird, reiht sich jenen Special-Ausstellungen an, welche seit mehreren Jahren im Museum im Sommer abgehalten werden. Diese Special-Ausstellungen haben sich praktisch bewährt, sie eröffnen dem Fachpublicum einen tieferen Einblick in jene Kunsttechniken, welchen sie gewidmet sind, und geben erwünschten Anlass, künstlerisch und kunsthistorisch bedeutendere Werke der älteren Kunst in die Oeffentlichkeit zu ziehen. Dass die heurige Special-Ausstellung, welche der Bronzeplastik gewidmet ist, eine ganz besondere Bedeutung hat, ist mehreren Umständen zuzuschreiben.

Vorerst ist es von Wichtigkeit, dass die Ausstellung vom historischen Gesichtspunkte ausgeht und einen Einblick in die Bedeutung der Bronzetechnik

aller Zeiten gibt, und dass daher auch Kunstwerke älterer Zeit, welche sich im öffentlichen und im Privatbesitz befinden, zur Ausstellung gelangen. Den Reigen der Ausstellung beginnen die prähistorischen Bronzen, welche zum ersten Male zu voller Geltung gelangen, und die modernen Bronzen bilden den Schluss der Ausstellung. Die österreichischen Sammler und Kunstfreunde haben sich bei dieser Ausstellung zahlreich betheiligt. Es ist selbstverständlich, dass jene Objecte, welche aus der Kunstsammlung des K. Hofes zur Ausstellung gelangt sind, einen ersten Rang einnehmen, und dass auch aus dem Besitze der Klöster und Kirchen einzelne höchst werthvolle und kunsthistorisch bedeutende Werke ausgestellt sind. Die Zahl der ausgestellten älteren Werke ist 1600, und noch ist die Zahl der Gegenstände nicht abgeschlossen. Welchen lebhaften Antheil das Wiener Publicum an dieser Ausstellung nimmt, geht aus dem Umstande hervor, dass bereits eine zweite Auflage des Katalogs veranstaltet werden musste.

Es dürfte für die Leser des Repertoriums interessant sein, die Kunstfreunde kennen zu lernen, welche bei dieser Ausstellung vertreten sind, und ich zweifle nicht daran, dass diese Ausstellung dazu beitragen wird, die Sammellust und die Einsicht in die Bedeutung der Bronzeplastik zu fördern. Mit Vorliebe wenden sich unsere Sammler den prähistorischen und den orientalischen Bronzen zu; aber auch für die antiken und Renaissancebronzen gibt es in Oesterreich Specialliebhaber. Relativ am wenigsten Kunstliebhaberei ist für altchristliche und mittelalterliche Bronze vorhanden. Würden nicht die Klöster und Kirchen einen Theil ihres Besitzes dem Museum zur Verfügung gestellt haben, so würde die historische Ausstellung eine empfindliche Lücke gezeigt haben. Aber glücklicherweise sind die Domcapitel zu Prag, die Stifte Alt-Brünn, Geras, Göttweig, Neukloster, St. Florian, St. Paul, Melk, die Wiener Mechitharisten, Kremsmünster, Tepl, Klosterneuburg, Heiligenkreuz, Lambach und die Pfarren Jedenspeigen, Eger und Zelking rechtzeitig eingetreten. Vielleicht wird es mir gestattet sein, auf einzelne Werke der mittelalterlichen Kunst ausführlicher zurück zu kommen.

Unter den Kunstfreunden, welche sich den prähistorischen Bronzen mit Vorliebe zuwenden, sind N. v. Kubinyi in Pest mit den bedeutsamen Funden aus dem Arvaer Comitat, Dr. Tomovitz, Prof. K. J. Maska mit den Funden der letzten Jahre in Bosnien, Dr. S. Berger in Prag mit Funden aus Böhmen, Fürstl. Schwarzenberg-Museum in Ohrad bei Frauenberg mit dem Funde von Krendorf bei Laun, Fürst E. Windischgrätz mit den Krainer Funden aus Watsch und der Wochein, Dr. Woldrich, Dr. Math. Much, der bekanntlich selbst ein wohlgeordnetes Museum von prähistorischen Funden aus Oesterreich besitzt, H. Egger und J. Spöttl, Maler Delhaes in Wien. Ich muss es einem Fachmann überlassen, jene prähistorischen Objecte aus Privatbesitz zu würdigen, und deren sind nicht wenig, welche künftig in jeder Kunstgeschichte einen besonderen Platz verdienen.

Die antike Kunst, Aegypten, Griechenland, Rom und Etrurien, sind durch die Privatsammlungen von Trau jun. in Wien, Graf Clary-Altringen in Teplitz, G. Rath in Pest, Fräulein Gabriele Pribram in Wien, Heinr.

Egger, Dr. Jurie, v. Gözsy, Prof. X. Zamboni in Wien, Delhaes vertreten. Die bisher nicht beschriebenen Objecte der antiken Kunst werden unzweifellos in den Archäol.-epigr. Mittheilungen von Bendorf und Hirschfeld beschrieben werden. In jüngster Zeit haben Heinrich Egger und Theod. Graf antiken Goldschmuck abseits von der Bronze-Ausstellung im Museum zur Ausstellung gebracht.

Der Orient ist glänzend vertreten durch eine Reihe von Sammlern, unter denen Graf Edm. Zichy den ersten Platz einnimmt, ihm reihen sich Trau jun., v. Siebold und Th. Graf an. Durch die Mitwirkung des Dr. J. Karabacek an den Arbeiten der Ausstellung ist es möglich geworden, eine Reihe von arabischen und persischen Bronzen genau zu bestimmen.

Die Renaissance bildet den Glanzpunkt der Ausstellung durch die Ausstellungen des Baron Nathanael Rothschild, des Fürsten Joh. Liechtenstein, des bekannten Kunstsammlers Friedrich Spitzer, eines Oesterreichers von Geburt, der auch bei allen Special-Ausstellungen des Museums immer rühmlichen Antheil nimmt. Nicht wenige Wiener Kunstfreunde haben Renaissancebronzen geschickt, so die Herren J. C. Klinkosch, Rauch, Eug. v. Miller, Scheffler, Cubasch, Baron Koller, die Grafen E. und R. Hoyos. Da unter den Renaissancewerken nicht wenige vorkommen, welche datirt und monogrammirt sind, wird es wohl nöthig sein, im Repertorium jene Bronzen, welche zum ersten Male in die Oeffentlichkeit gelangen, möglichst vollständig zu beschreiben, damit sie nicht nach dem Schluss der Ausstellung in Vergessenheit gerathen. Die hervorragendsten Werke dürften vom Museum photographisch aufgenommen werden.

An die italienischen Renaissance-Bronzen schliessen sich die französischen Bronzen des 18. Jahrhunderts und des Empire an. Nicht wenige von diesen französischen Bronzen haben ein besonders historisches Interesse. Die ersteren sind meist aus dem Besitz des Erzh. Albrecht, und stammen aus der Zeit der Vermählung der Erzherzogin Christine, Tochter der Maria Theresia, mit dem bekannten Gründer der Albertina, Erzherzog Albert von Sachsen-Teschen her. Aus derselben Zeit haben auch Baron A. Rothschild, Baron Koller, Baron Springer Bronzen eingeschickt.

Um das ganze Gebiet der Bronzetechnik anschaulich zu machen, wurden auch einige Gussmedaillen der italienischen Renaissance und einige mittelalterliche Bronzesiegel an entsprechender Stelle aufgenommen. Die zehn Schaumünzen aus dem 15. Jahrhundert von Pisano, Matteo dei Pasti, Sperandio und Melioli, welche der Kunstsammlung des Fräulein Gabriele Pribram entlehnt sind, gehören mit Rücksicht auf ihre vorzügliche Erhaltung zu dem künstlerisch Vollendetsten, was sich auf der Bronze-Ausstellung der modernen Medailleurkunst befindet. Sie sind wahre Vorbilder für das Gebiet, dem das Anlehnen an die grossen Vorbilder der Antike und der Renaissance noth thut.

Bevor ich die flüchtige Umschau der heurigen Bronze-Ausstellung schliesse, mache ich auf mehrere eigenthümliche Erscheinungen der Ausstellung aufmerksam. Unter den Ausstellern finden wir vier Wiener Maler: Friedrich Amerling, Hans Macht, H. Delhaes und Daniel Penther, welche passionirte Sammler und Kunstfreunde sind. Es gehört dies zu den guten

Traditionen der Wiener Künstler und des Wiener Bürgerstandes, sich mit älteren Kunstwerken zu umgeben. Es wird darum wenig Aufhebens gemacht, aber es ist fast selbstverständlich, dass ein wohlhabender Bürger oder hervorragender Maler auch Kunstwerke besitzt. Die Liebhaberei für Bronzen ist erst jüngsten Datums; sie ist wohl dadurch begründet, dass wir Künstler, Bildhauer und Giesser besitzen, die in der Bronzetechnik Hervorragendes leisten. Es ist ein specielles Verdienst der Kunstgewerbeschule des Museums, das künstlerische Verständniss der Bronzetechnik gefördert zu haben. Da die moderne Bronze den Abschluss der ganzen Bronze-Ausstellung macht, so hat das Publicum hinlänglich Gelegenheit, Vergleiche zu stellen zwischen der Wiener Bronze des Giessers Butschek vom Jahre 1840 und der Wiener Bronzen der Gegenwart, welche durch Turbain, Hollenbach, Pönninger, Hanusch, Doleschka, Bergman, Lux, L. Böhm, Frank u. s. f. vertreten sind. Bei den modernen Bronzen ist fast überall der Modelleur und der Ciseleur angegeben. Als Ciseleure nehmen die Künstler St. Schwarz, Schwerdtner und Frank eine besondere Stelle ein. Die hervorragendsten Bronzefabricanten haben jetzt überdies ihre eigenen Ciseleure und Modelleure.

Mit ganz besonderer Anerkennung sei hervorgehoben, dass sich bei dieser Ausstellung Innsbruck, Pest, Krakau und Prag lebhaft betheiligt haben. Die Ausstellung der Herren v. Kubinyi und C. Rath in Pest, der Krakauer Universität und der Universitäts-Sternwarte und der Gräfin Potocka [1]), und die Mitwirkung der Museen von Klagenfurt, Laibach, Znaim, und die Nationalmuseen in München und Pest haben nicht wenig dazu beigetragen, das historische Bild der Ausstellung zu vervollständigen. Ganz besonders lehrreich sind die drei Bronzegüsse aus der silbernen Capelle in Innsbruck, welche die Ausstellung der Kunstliebe des Fürsten Hohenlohe verdankt; sie sind wahrscheinlich von S. Godl gegossen, und haben dieselbe schwarze Patina, wie die Figuren am Maximiliansgrabdenkmal in der Hofkirche. Ganz instructiv und kunsthistorisch bedeutsam sind jene Objecte, welche aus den kaiserlichen Hofsammlungen, sowohl den kunsthistorischen als den naturwissenschaftlichen durch Hofrath v. Hochstetter, I. Custos Dr. A. Ilg und Director F. Kenner der Ausstellung zugeführt wurden. Es wird sich noch Anlass bieten, um einzelne dieser Bronzen eingehender zu behandeln.

Die Aufgabe des Museums wäre der historischen Bronze-Ausstellung gegenüber nicht erschöpft, wenn nicht dafür Sorge getragen würde, dass dem Publicum die entsprechende Belehrung über die Bronze zu Theil würde. Um dies zu erreichen, wurden, vom Mai angefangen, Vorlesungen über Bronze gehalten, an welchen sich die Prähistoriker Graf Wurmbrand und Dr. Math. Much, Regierungsrath J. v. Falke, der Chemiker Prof. Bauer, Prof. D. W. Neuman, Prof. J. Karabacek, die Kunstgelehrten Dr. Ilg, Dr. Wickhoff,

[1]) Aus der Krakauer Universität (der Bibliothek und Sternwarte) sind, ausser zwei Bronzekästen und einem arabischen Astrolabium, mehrere sogenannte Automaten aus Bronze, welche zum Studium der Anatomie angefertigt wurden, und ein höchst interessanter Globus vom Jahr 1480. Er verdiente eine besondere Würdigung.

Dr. Em. Löwy und Dr. Folnesicz betheiligen. Diese Vorlesungen dürften im Laufe des Herbstes entsprechend illustrirt im Buchhandel erscheinen. Zudem soll ein Specialcomité die Patina untersuchen, soferne es die Eigenthümer der Gegenstände gestatten. Architekt Prof. H. Herdtle bereitet ein Vorlagenwerk über orientalische Bronzen für Gewerbe- und Kunstschulen vor, das auf zwanzig Umrisstafeln die typischen Formen der japanischen Bronzen umfassen soll.

Mit besonderer Aufmerksamkeit betrachtet das Publicum die primitiven, prähistorischen Gussformen, welche Herr N. v. Kubinyi zur Ausstellung gebracht hat, welche zu Felsö-Kubin im Arvaer Comitat gefunden wurden (Nr. 8—15 des Katalogs) und vergleicht damit die Rohgüsse, welche sich in den modernen Abtheilungen (Nr. 1, S. 88 des Katalogs) befinden, und das Verfahren beim Bronzeguss darstellen. Diese technische Abtheilung wurde von der Erzgiesserei von Röhlich & Pönninger in Wien über speciellen Wunsch der Direction des Museums ausgestellt.

Hütteldorf, 25. Mai 1883. *R. v. Eitelberger.*

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Restauration und Vandalismus. Ein populäres Wort zu Gunsten der Erhaltung alter Kunstdenkmäler und über die sogenannten Restaurationsarbeiten in dem Dome zu Münster i. W. von **Heinrich Deiters.** Düsseldorf, Druck und Verlag von A. Bagel.

Man rühmt — und mit Recht — von unserer Zeit, dass die historischen Studien in ihr den höchsten Aufschwung genommen haben. Aber die Resultate dieser historischen Studien dringen nicht in das Blut, nicht in den Charakter: von geschichtlicher Objectivität in Sachen des Urtheils und des Geschmacks ist wenig zu spüren, und die Pietät fehlt oft auch da, wo man mit seinem eigenen Programm steht. Es mehren sich die Klagen, wie die Restaurationswuth immer neue Opfer fordert; bald trifft sie die Gothik, bald die Renaissance — vor Allem das arme Barocco — je nachdem der Parteistandpunkt gegen den einen oder den anderen Stil zu Feld zieht — hie und da wüthet man dann gegen sich selbst — meist freilich nur aus Missverstand oder Unverstand. Die vorliegende kleine Schrift ist geeignet, endlich die Aufmerksamkeit jener zu erregen, welche Macht haben einzugreifen, endlich ernsthaft eine einheitliche Organisation der Ueberwachung und Erhaltung der deutschen Kunstdenkmäler zu erwägen. Was Deiters hier über die Gewaltthaten an dem Dom und der Lambertikirche in Münster meldet, ist haarsträubend. Da zerstört man in der Lambertikirche den spätgothischen Katharinenaltar, verschleudert den grossen Kronleuchter mit dem Hercules, reisst in der Domkirche den herrlichen spätgothischen Lettner und den sog. Engelgang nieder, räumt alle nichtgothischen Epithaphien weg, ohne zum mindesten an deren Rettung durch Aufstellung in einem Museum zu denken — beklekst die herrliche Naturfarbe des edlen Steinmaterials (Quader) mit Oelfarbe, um die Quader zu imitiren!! und führt dann in der ganzen Kirche die Polychromie mit ganz verzweifelter Consequenz durch. Wohin soll denn solche Purificationswuth führen? Man wird sich niemals wehren, wenn geschmacklose, die Harmonie des Kerns des Bauwerks störende Anbauten beseitigt werden — aber wir langen bei Ungeheuerlichkeiten und

beim Vandalismus an, wenn wir eine Jahreszahl als die Grenze des Zulässigen feststellen. Ein Bauwerk ist nicht bloss ein Kunstwerk, es ist auch ein Stück fortgesetzter monumentaler Geschichte: die Restauratoren des Domes in Münster scheinen aber mit der Kunst auf ebenso gespanntem Fuss zu stehen wie mit der Geschichte. *H. J.*

Ueber Zeichenunterricht, kunstgewerbliche Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule. Vorträge von **Rud. Eitelberger v. Edelberg,** k. k. Hofrath, Director des k. k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie in Wien. Mit einem Anhang enthaltend Verordnungen über Zeichenunterricht und Zeichenvorlagen. Zweite verbesserte und erweiterte Auflage. Wien, 1883, Wilhelm Braumüller, k. k. Hof- und Universitätsbuchhändler.

Diese Vorträge, deren zweite Auflage vorliegt, bedürfen kaum mehr der Anerkennung. Die beste ist ihnen bereits geworden: die wichtigsten Forderungen der beiden ersten (Regelung des Zeichenunterrichts an Volks- und Mittelschulen, Nothwendigkeit der Gründung kunstgewerblicher Fachschulen und Concentration des gesammten gewerblichen Unterrichts im Unterrichtsministerium) sind bereits erfüllt worden und die in dieser neuen Auflage weiter daran geknüpften Vorschläge werden wohl auch volle Berücksichtigung erfahren, z. B. Errichtung von kunstgewerblichen Ateliers auf Staatskosten. Was den dritten Vortrag betrifft, der über die Frage der Verbindung einer gewerblichen Arbeitsschule mit der Volksschule handelt, so dürften seine Wünsche und Forderungen am spätesten erfüllt werden. Um diesen gerecht zu werden, dazu bedürfte es eines von nationalen und politischen Kämpfen nicht ganz zerrissenen Staatslebens und einer Regierung, deren Thun und Lassen nicht Schritt um Schritt gerade bei dem besten Theil des Volkes auf berechtigtes Misstrauen stosst. Der achtjährige Schulzwang ist zwar aufgehoben, aber nicht zu Gunsten einer besseren gewerblichen Fachbildung, sondern um einer reactionären Fraction zu gefallen; es wird fortwährend Parteipolitik gemacht, aber keine Politik, die über den Tag hinaus schaut und wirklich die Fundamente einer besseren Zukunft im Auge hält. Wir besitzen eben zu wenig Männer von Unabhängigkeit des Charakters, von wahrem Liberalismus der Gesinnung, die ohne nach rechts oder links zu schauen, das Nothwendige verfolgen, welche in jedem Augenblicke Theorie und Praxis in treffliche Harmonie zu setzen wissen. Diese so seltenen Charakterqualitäten sind die Erklärung der ungewöhnlichen Erfolge, welche der Verfasser zu verzeichnen hat, dessen Name mit der Regeneration des Kunstgewerbes in Oesterreich und Deutschland unlöslich verbunden bleibt. Möge er auch noch den Erfolg erfahren, dass in seinem Sinne eine Verbindung der Arbeitsschule mit der Volksschule entsteht, die dann zur gewerblichen Fachschule hinüberführe; es ist dies die einzige Möglichkeit, die gewerbliche Thätigkeit und damit den Wohlstand und das sociale Ansehen des Kleingewerbestandes wieder zu heben, da die eigentliche Werkstatterziehung immer lückenhafter, immer geringer wird. — Ein wohlhabender zufriedener Kleingewerbestand ist aber das wahre Fundament jedes gesunden von liberalen Grundsätzen erfüllten und geleiteten Staatswesens. *H. J.*

Die Physiologie des Fliegens und Schwebens in den bildenden Künsten. Vortrag, gehalten im Oesterr. Museum für Kunst und Industrie am 5. Januar 1882 von Dr. **Sigm. Exner,** Prof. der Physiologie an der Universität in Wien. Mit 4 Holzschnitten. Wien, 1882. Wilhelm Braumüller, k. k. Hof- und Universitätsbuchhändler.

Die Physiologen zeigen immer grössere Neigung, der Behandlung einzelner kunstwissenschaftlicher Probleme sich zuzuwenden. Brücke, Henke, Hasse haben dauernde Spuren in unserer Disciplin hinterlassen. Auch die vorliegende Schrift von Prof. Exner in Wien verdient unsern Dank, sie bietet eine kleine scharfsinnige Untersuchung, wie es den Künstlern gelingt, die Erscheinung des Schwebens und Fliegens in scheinbar ganz entsprechender selbstverständlicher Weise darzustellen. Der Verfasser weist nun zunächst nach, dass weder bei der Erscheinung des Fliegens noch des Schwebens menschlicher Gestalten die physiologischen Vorbedingungen erfüllt sind, d. h. jene welche physiologisch den Hergang möglich machten — auch nicht erfüllt werden können, da solche Gestalten unserem Auge als Monstra erscheinen müssten. Woher kommt nun die erzielte Vorstellung des Schwebens und Fliegens? Die Untersuchung muss die physiologische Basis verlassen und eine psychologische suchen. Der Verfasser findet nun diese darin, dass der Künstler durch eine Reihe von Kunstgriffen in dem Beschauer Ideenassociationen wachruft, welche demselben die Vorstellungen des Schwebens dringend nahelegen; des Schwebens, denn auch das Fliegen ist ein Schweben in der bildenden Kunst, da diese nie versucht hat das Fliegen im mechanischen Sinne — also mit Charakteristik der Kraftleistung — künstlerisch darzustellen. Dieses psychische Resultat erzielt der Künstler damit, dass er mit Hilfe der Stellung der schwebenden Figur unsere Erinnerung an jene durch keine Schwere beeinflussten, räumlich freien Bewegungen im Wasser wachruft; er gibt ihren Beinen die Stellung, die wir bei graziösem Tanze, während sie den Boden nicht oder kaum berühren, zu sehen gewöhnt sind; er trennt den Schatten vom Körper, versieht sie vielleicht mit Flügeln, um uns den Gedanken des Luftgebildes noch näher zu rücken. Werden dadurch in dem Beschauer unbewusst so lebhafte Erinnerungsbilder an das Schwebende wachgerufen, dass er darüber die Schwere der Gestalt vergisst, so hat der Künstler sein sich gestecktes Ziel erreicht. Gewiss erscheint uns das der Anfangspunkt einer rationellen Erklärung jener künstlerischen Wirkung und auch der Kern einer solchen; der Aesthetiker wird nun aber diese in inniger Beziehung zu den ganz verschiedenen Darstellungsmitteln, mit welchen Malerei und Plastik wirken, zu prüfen haben.

Archäologie. Allgemeine Kunstgeschichte.

Die Statue des belvederischen oder vaticanischen Apollo. Den Manen Winckelmann's gewidmet von **Geskel Saloman.** Stockholm, 1882. 4°. mit 7 lithogr. Tafeln.

Die begeisterte Bewunderung, welche Winckelmann und seine Nachfolger dem Apoll von Belvedere zollten, können wir nicht mehr theilen und als Meisterwerk der Antike par excellence können wir ihn nicht mehr, wie

jene es thaten, betrachten, seitdem uns die wahren Meisterwerke der griechischen Kunst — die Parthenonsculpturen, die Venus von Milo u. a. — wieder geschenkt wurden und uns das Verständniss des Wesens der ächten griechischen Kunst der Blüthezeit aufgegangen ist. Aber auf eine gebührende künstlerische Werthschätzung und kunsthistorisches Interesse wird dieses Werk gewiss stets Anspruch haben. Die wissenschaftliche Forschung hat sich ihm auch von neuem zugewandt. Eine Zeit lang, von den dreissiger Jahren — 1833 erschien noch das epochemachende Werk Feuerbach's — bis 1860, war der Apoll von Belvedere in der archäologischen und kunstgeschichtlichen Forschung ganz in den Hintergrund getreten; ihr Interesse wurde erst im Jahre 1860 von neuem auf ihn gelenkt, als L. Stephani sein Buch »Apollon Boëdromios« herausgab, in dem er von der Bronzestatuette des Apollo Stroganoff ausgehend, eine neue Ansicht über die Ergänzung des belvederischen Apollo aufstellte. In den folgenden zehn Jahren war nun letzterer der Gegenstand lebhafter wissenschaftlicher Discussion, und eine ganze Reihe von Schriften und Abhandlungen schlossen sich an Stephani's Buch an. Mit dem Jahre 1871 fanden diese Untersuchungen ihr Ende, ohne dass eine definitive Entscheidung über das obschwebende Problem erzielt worden. Nunmehr hat der Stockholmer Archäolog Geskel Saloman, der sich bereits durch sein interessantes, umfangreiches Werk, »La statue de Milo« (1878 und 1880) bekannt gemacht hat, die Untersuchung über den belvederischen Apollo von neuem aufgenommen und seine Resultate in einem im Herbst vorigen Jahres erschienenen Werke niedergelegt.

In der ersten Abtheilung seiner Arbeit gibt G. Saloman zunächst einige kurze Notizen über die Auffindung und Restauration der Statue und dann eine treffliche geschichtliche Uebersicht über die Resultate der bisherigen Untersuchungen und Erklärungsversuche, welche in der Litteratur niedergelegt sind. Er lässt die einzelnen Autoren zumeist selbst reden, indem er die wichtigsten Stellen in guter Auswahl wörtlich abdruckt; zwischenhinein bringt er dann wieder Referate, sowie treffliche kritische Bemerkungen. Die Autoren, welche er so vorführt, sind: Winckelmann, Meyer, Hirt, Fea, Feuerbach, Häckermann, Stephani, Wieseler, Gerhard, Kekulé, Th. Pyl, O. Jahn, Ussing, Overbeck, H. Brunn, Hübner, Bötticher. Wir gewinnen dadurch in leichter Weise einen vollständigen Ueberblick über die bisherigen Forschungen über den Belvederischen Apollo und einen Einblick in die obschwebenden Controversen, besonders in die sich an Stephani's Buch anschliessenden.

Der zweite Theil enthält des Verfassers eigene Untersuchungen. Es handelt sich hier um das Problem der Ergänzung und Erklärung der Statue, um die Frage, welches das Attribut war, das der Gott in der (fehlenden) Linken hielt und in welcher Situation er dargestellt war. Dass wir einen Apollo vor uns haben, der einem besiegten Feinde gegenübersteht, darin hat man von jeher übereingestimmt. Hielt er aber eine Waffe in der Hand? Und wer war der Feind? Seit Montorsoli im Jahre 1532 die Linke des belved. Apollo um einen kleinen Cylinder (Stab) geschlossen ergänzt hatte, hielten die Archäologen über dreihundert Jahre an der Ansicht fest, dass Apoll in der Linken den Bogen gehalten habe. Erst L. Stephani hat im Jahre 1860 die

Annahme des Bogenhaltens mit triftigen Gründen als irrig zurückgewiesen. G. Saloman stimmt diesen Gründen vollständig bei, durch welche der Bogen endgültig beseitigt sei; dagegen hält er die Ansicht, welche Stephani an Stelle der früheren setzte, dass nämlich der belved. Apollo nach Analogie der Bronzestatuette des Apollo Stroganoff in der Linken die Aegis gehalten habe, für unrichtig. Er weist darauf hin, dass das Attributfragment des Apollo Stroganoff keinerlei charakteristische Merkmale zeige, die auf eine Aegis schliessen liessen, dass ferner die gesenkte Hand dem Halten einer Aegis nicht entspreche und dass aus dem gesammten Vorrath antiker Monumente nicht ein einziger Aegiochos habe nachgewiesen werden können. Sodann zeigt er in einleuchtender Weise, dass die Bronzestatuette des Apollo Stroganoff für den linken Arm der belvederischen Statue nicht massgebend sei und beider Attribute nicht identisch sein könnten, weil in der Haltung der Arme beider principielle Unterschiede zu erkennen seien. Ausserdem führt der Verfasser noch mehrere Gründe an, die gegen die Annahme einer Aegis in der Hand des belved. Apoll sprechen, vor allem den, dass sie den künstlerischen Eindruck stören würde.

Die weiteren Untersuchungen eröffnet der Verfasser mit sehr instructiven Erörterungen über den Standpunkt des Beschauers bei Sculpturwerken. Eine Einzelstatue müsse so gebildet sein, dass sie sich von jedem, dem Beschauer zugänglichen Standpunkte aus vortheilhaft ausnehme; bei Figuren in Gruppen sei dagegen die Wahl des Standpunktes, der günstige Ansichten gewähre, mehr oder weniger beschränkt. Letzteres sei nun beim belved. Apollo der Fall; wer bei der Wahl des Standpunktes eine bestimmte beschränkte Grenze nach links oder rechts überschreite, erhalte ungünstige Ansichten der Statue (in Folge der missfälligen Verkürzungen); der beste Standpunkt liege etwas links von dem vor der Mitte der Statue gelegenen Punkte [1]). Daraus folgert nun der Verfasser, dass der belved. Apoll zu einer Gruppe gehört und etwas neben der Mitte derselben gestanden habe. Für diese Annahme macht er ausserdem geltend die verschiedene Wendung des Unter- und Oberkörpers, sowie den dramatischen Ausdruck in dem seitwärts gewandten Kopfe und die Convergenz der Augen (die auf Betrachten eines nahen Gegenstandes deutet). Die nähere Bestimmung der Gruppe, zu welcher der belved. Apollo gehörte, unternimmt der Verfasser nun auf Grund der charakteristischen Momente, die sich aus der Analyse der Statue ergeben. Folgende seien bereits fast einstimmig ausgesprochen worden: 1) der Gott hat es mit einem Feinde zu thun; 2) der Feind ist von ihm besiegt; 3) sein Zorn lässt eben nach; 4) eine rasche Bewegung ist eben beendet; 5) die Bewegung war nicht in der Richtung gegen den Feind. Folgende Momente fügt der Verfasser noch als Ergebniss seiner Untersuchung hinzu: die linke Hand hielt etwas, die rechte war leer; das Band ist kein Köcherband, sondern ein Mantelband; der über den Arm geworfene Mantel diente als Schild (Mantelbeschildung); der Oelbaum und die Schlange gehören zur Idee des Kunstwerkes.

---

[1]) D. h. der Beschauer soll nicht so vor der Statue stehen, dass sein Sehstrahl senkrecht auf ihre Mittelebene trifft, sondern er muss etwas nach links treten.

Nun weist der Verfasser nach, dass mit diesen charakteristischen Momenten die bisher vorgeschlagenen Gruppirungen: die mit den Niobiden (von Hirt), die mit Marsyas und seinen Genossen (von Wieseler und Ussing) und die mit Athene und Artemis (von Overbeck) nicht übereinstimmen. Eine Gruppe habe es im Alterthume gegeben, welche sehr beliebt gewesen sei und zu welcher der belved. Apollo sehr gut passe, das sei die von Pausanias, X. 13, beschriebene Gruppe in Delphi, welche den Kampf des Apollo und Herkules um den Dreifuss darstellte. Bei Pausanias lesen wir: »Herakles und Apollo; beide haben den Dreifuss mit der Hand gefasst und stehen einander kampfbereit gegenüber. Leto jedoch und Artemis suchen Apollo, und Athene den Herakles vom Ausbruche zurückzuhalten« [2]. Der Verfasser zeigt in eingehender Weise, wie der belved. Apoll zu allen einzelnen Punkten dieser Beschreibung vollständig stimme und alle Bedingungen erfülle, die zur Zugehörigkeit zu jener Gruppe nöthig seien. Er weist u. a. darauf hin, wie der linke Arm des belved. Apollo nicht ein tragender, sondern ein haltender sei (was schon früher mehrfach anerkannt worden), dass das Erfassen des Dreifusses mit der Linken ganz zu ihm passe. Die Stellung des belved. Apoll entspreche den Worten: »Apoll hat ihn verfolgt und eingeholt«, die Beschildung des linken Armes durch den Mantel dem »kampfbereiten gegenüberstehen«; ebenso stimme der Gesichtsausdruck sehr wohl zu der Situation. In der angenommenen Gruppe könne ferner Apollo nicht ganz in der Mitte gestanden haben, weil zu seiner Rechten zwei Figuren, zu seiner Linken zwei Figuren und der Dreifuss standen; dies entspreche also dem Standpunkt, von dem man die Hauptansicht des belved. Apollo habe. Die Berechnung für einen einzigen Standpunkt des Beschauers sei nach den Gesetzen der Gruppencomposition vollkommen berechtigt. Das theatralisch Auffällige der Einzelfigur werde bei der Gruppe aufgehoben; die Vorzüge des belved. Apollo würden erst in der Gruppe recht hervortreten.

Die Argumente, welche der Verfasser mit Scharfsinn und gründlichem Wissen für seine Ansicht geltend macht, haben viel Einleuchtendes; eine definitive Bestätigung derselben wäre freilich nur durch ein untrügliches Zeugniss aus dem Alterthume, vor allem durch die Auffindung eines die betreffende Gruppe reproducirenden antiken Bildwerkes zu erhalten, auf welchem der Apoll mit der belvederischen Statue unverkennbar übereinstimmte. Einstweilen wird aber eine weitere Untersuchung und Prüfung dieses Erklärungsversuches, der jedenfalls viel für sich hat, erwünscht sein und dürfte wenigstens zu einer Wahrscheinlichkeit führen.

Den belvederischen Apollo erklärt also G. Saloman als den Apoll in der delphischen Gruppe; nun hat er die Frage noch zu beantworten, wie sich der Apollo Stroganoff, der nach allgemeiner Ansicht auf dasselbe Original wie der belvederische Apollo zurückgeht, zu dieser Annahme verhält. Er weist zunächst darauf hin, dass die Mantelbeschildung beim Apollo Str. fehle, dass der Ausdruck des Zornes bei ihm durch den der Inspiration ersetzt sei und

[2]) Die Taf. 6 u. 7 führen elf Vasengemälde vor, welche diese Gruppe darstellen.

dass er nicht wie der belvederische Apollo bloss für einen Standpunkt berechnet sei und folgert daraus, »der Apollo Stroganoff sei eine Reproduction der gruppirten Statue, welche modificirt worden, um als Einzelfigur zu gelten«. Nun fragt es sich, welches Attribut er in der Linken gehalten, da die Annahme der Aegis vom Verfasser schon früher abgewiesen wurde. G. Saloman findet, dass das Attributfragment des Apollo Stroganoff an die mappa erinnere, das zusammengefaltete Tuch, mit welchem beim Wagenrennen das Zeichen zur Abfahrt gegeben wurde. Er beruft sich auf ein antikes Basrelief, welches den Consul mit der mappa darstellt (abg. bei Ant. Rich, Ill. Wörterbuch p. 383) und auf die Stellen Juvenal XI, 193—201, Martial XII, 29, 9 bis 10, Sueton, Nero 22. Apollo war ein Schnellläufer, δρομαῖος, und wurde auch als Gott des Wagen- und Wettrennens verehrt. Die mappa könne daher in dieser Beziehung wohl für eine Statue des Apollo ein passendes Attribut sein. Der Verfasser glaubt aber noch eine andere Beziehung annehmen zu können. Er vermuthet, dass der Künstler, welcher den Apollo aus der Gruppe als Einzelfigur nachbildete, den pythischen Charakter desselben zu bewahren gesucht und ihm ein Attribut gegeben habe, welches in symbolischer Bedeutung den Dreifuss ersetzen konnte. Auch dazu hält er die mappa für geeignet, indem er nachzuweisen sucht, dass die mappa oder das ihr nahezu synonyme χειρόμακτρον (Handtuch) bei den Alten die symbolische Bedeutung von Schicksalsbestimmung, sowie von Reinheit, guter Verkündigung und Auferstehung gehabt habe. Er beruft sich auf die ägyptische Sage von Rhampsinit, der von Demeter ein goldenes Handtuch erhielt, das die Schicksalsbestimmung bedeutete, sodann hauptsächlich auch eine etruskische Schaale (abgebildet bei René Ménard, La mythologie dans l'art, fig. 701), welche die Entscheidung des Schicksals von Achill und Hektor durch Apoll und Mercur darstellt. Apoll hält ein zusammengefaltetes Tuch in der Hand, das schon Winckelmann als mappa gedeutet habe und das offenbar ein Symbol der Schicksalsbestimmung sei, die Apoll ausübe. Ausserdem weist er darauf hin, dass bei den Skythen das χειρόμακτρον ein Symbol des Sieges und der Reinigung gewesen sei und dass das hebräische Wort mapa identisch sei mit Mund oder Ausspruch. Apollos Sieghaftigkeit, Heiligkeit und Orakelgabe (Schicksalsbestimmung) sei also, wie bei der belvederischen Statue durch den Dreifuss, so bei der Stroganoff'schen Statuette durch das Attribut der mappa oder des χειρόμακτρον symbolisirt. Für die sogenannte Overbeck'sche Statuette des Apollo gelte dies in gleicher Weise; das fragmentirte Attribut ihrer Hand passe ganz gut zur mappa. Diese Erklärung des Attributfragmentes würde zu der anderen Annahme des Verfassers, dass der belvederische Apoll zur delphischen Gruppe gehörte, gut stimmen; jedoch erscheint die Deutung der mappa oder des χειρόμακτρον als Symbol der »Sieghaftigkeit, Heiligkeit und Orakelgabe« als etwas gewagt und vorerst noch nicht genügend motivirt. Die ganze Erklärung ist noch sehr hypothetisch, doch liessen sich vielleicht noch entscheidende Argumente beibringen [3]). Jedenfalls

[3]) Für G. Saloman's Erklärung wären u. a. zwei antike Bildwerke von Belang, die er in seiner Schrift nicht erwähnt: eine Darstellung des Nero als Sonnengott

verdient dieser Erklärungsversuch eine weitere Prüfung. Die Acten über die Erklärung des Attributes des Apollo Stroganoff sind noch nicht geschlossen[4]).

Die definitive Entscheidung über die Richtigkeit der beiden Erklärungsversuche Geskel Salomans bleibt weiteren Untersuchungen vorbehalten, in jedem Falle ist aber seine Arbeit ein sehr interessanter und werthvoller Beitrag zur Litteratur über den belvederischen und Stroganoff'schen Apollo und muss von Jedem, der sich fernerhin mit diesem Gegenstande beschäftigt, berücksichtigt werden. Eine höchst schätzenswerthe Beigabe zu diesem Werke sind die 7 lithographischen Tafeln mit 48 Figuren, in denen ein reiches bildliches Material für die betreffenden Untersuchungen zusammengestellt ist.

Friedr. v. Goeler-Ravensburg.

Der Onyx von Schaffhausen. Druck und Verlag von J. J. Hofer in Zürich. Fol. 3 Bl. Text, 4 Farbentafeln. 1882.

Der historisch-antiquarische Verein in Schaffhausen gab bei Gelegenheit seines fünfzigjährigen Jubiläums eine Festschrift heraus, welche durch die prachtvolle Ausstattung das Auge erfreut, durch den Inhalt die Freunde der antiken und mittelalterlichen Kunst gleichmässig fesselt. Sie behandelt den berühmten im Schaffhausener Archiv bewahrten Onyx, ein Werk des ersten Jahrhunderts, wie die Vergleichung mit römischen Münztypen ergibt, eine Pax oder Felicitas darstellend und aus den fünf Schichten des Steines mit wunderbarer Kunst herausgearbeitet. Fällt die Würdigung der Frauenfigur im langen Chiton, mit dem Caduceus und Füllhorn in den Händen, den Archäologen anheim, so gehört die überaus reiche Goldeinfassung des Onyx in den Gesichtskreis der Forscher mittelalterlicher Kunst. Dieselbe wird von einem vierfachen Kranze von Edelsteinen und Perlen, von goldenen Adlern und Löwen gebildet. Mittelalterlich ist auch die untere silberne Deckplatte, welche auf einem teppichartig ornamentirten Grunde in getriebener Arbeit einen bekränzten Mann in langem Rocke und pelzbesetztem Obergewande zeigt, mit einer Rose und einem Falken in den Händen. Die arg beschädigte Umschrift hat der Verfasser des Textes, Herr Dr. J. J. Oeri in folgender Weise gedeutet: Comitis Ludovici de Vroburc. Darnach bestimmte er als Besitzer des Kleinods den Grafen Ludwig II. von Frohburg, einen eifrigen Anhänger Kaiser Friedrich II., bei welchem er wiederholt in Italien verweilte. Die Vermuthung Oeri's, dass der Onyx aus Byzanz stammte, und bei Gelegenheit des zweiten Kreuzzuges nach dem Abendlande gelangte, ist durchaus ansprechend. Ob aber

---

auf dem Wagen, mit der mappa in der Hand (Caylus, Recueil d'antiq. I, pl. 86, n. 11) und eine Grabstele aus Alexandria im Besitze von Professor Nordenskjoeld, welche eine männliche Gestalt mit der mappa in der Linken darstellt.

[4]) Ad. Furtwängler hat sich in einem kürzlich in der Archäologischen Zeitung erschienenen Aufsatze ebenfalls mit diesem Gegenstande beschäftigt; er kommt, wie G. Saloman, zu dem Resultate, dass das Attribut des Apollo Stroganoff nicht die Aegis gewesen sei, erklärt es dagegen als einen Mantelzipfel; woraus sich ihm wiederum ergibt, dass der Apollo Stroganoff für den belvederischen Apollo hinsichtlich des Attributes nicht massgebend sei, was, wie wir sahen, G. Saloman ebenfalls, nur aus anderen Gründen, behauptet.

die Goldfassung in einer schweizer oder süddeutschen Werkstätte, im 13. Jahrhundert hergestellt wurde, oder nicht vielmehr schon in Byzanz gearbeitet, dieses zu entscheiden bleibt weiterer Forschung vorbehalten. Doch geben wir gerne zu, dass der sachkundige Verfasser seine Hypothese nordischen Ursprungs mit Scharfsinn verfochten hat. Nach einer Schaffhausener Tradition gehörte das Kleinod, offenbar bestimmt, auf der Brust getragen zu werden, zur burgundischen Kriegsbeute und kam nach der Schlacht bei Granson in den Besitz der Stadt Schaffhausen. *A. S.*

Christliche Archäologie 1882.

I.

Italien hatte im verflossenen Jahre nur kleinere Arbeiten aufzuweisen. De Rossi, mit der Ausarbeitung, bez. dem Drucke des vierten Bandes der Roma sotterranea und des zweiten Bandes der Inscriptiones beschäftigt, gab uns eine kleine aber lehrreiche Abhandlung über eine bleierne Papstbulle des 10. Jahrhunderts [1]; dann die Fortsetzung des »Bullettino di archeologia cristiana«, welches mit dem Jahre 1882 in seine »vierte Folge« eintritt. Von dem ersten Jahrgang der vierten Serie liegen bis zur Stunde Heft I—III vor, deren wesentlichen Inhalt ich hier verzeichne.

I—II beschäftigen sich fast ausschliesslich mit dem Coemeterium des hl. Hippolytus an der Via Tiburtina, dessen bedeutendste Krypta in den letzten Jahren aufgedeckt wurde. Es wird zunächst die Verschiedenheit der fraglichen Grabanlage von dem benachbarten Coemeterium der hl. Cyriaca herausgestellt, die alte Bezeichnung der erstern, die Zeugnisse des Alterthums betreffend derselben (am bekanntesten ist Prudent. Peristeph. XI) untersucht; dann werden diese Zeugnisse mit den Topographen des 7. Jahrhunderts, dem Liber Pontificalis und den Martyreracten confrontirt, und die Substitution des Soldaten Hippolytus an die Stelle des Priesters Hippolytus — die Quelle so mancher Verwirrung — erörtert. Der Verfasser geht weiter zu den Reliquientranslationen des 9.—16. Jahrhunderts über und behandelt die Ausgrabungen in S. Ippolito vom 16.—19. Jahrhundert, wobei zunächst die hochinteressante, Restaurationsarbeiten unter P. Vigilius bezeugende Inschrift p. 59 zum Abdruck gelangt, worauf die 1881—82 angestellten Nachgrabungen geschildert werden (vorläufige Notizen über dieselben gab ich nach eigner Anschauung Realencycl. des chr. Alterth. I, 660).

Es unterliegt keinem Zweifel, dass die neuerdings ausgegrabene Krypta die nämliche Localität ist, auf welcher nach dem Zeugnisse des Pirro Ligorio die Statue des hl. Hippolytus 1551 gefunden wurde, die nämliche weiter, welche uns Prudentius a. a. O. beschreibt und an der sich das von ihm geschilderte, den Tod des Martyrs darstellende Wandgemälde (Hippolytus von Pferden zerrissen) befand. Bedeutende Substructionen einer Basilika traten zu

[1] De Rossi: Di una bolla plumbea papale del secolo in circo decimo, scoperta nel foro romano. Lettera al comm. Fiorelli. Roma, Tipogr. Salviucci, 1882.

Tage; dagegen stiess man weder auf die fehlenden Reste der Statue noch auf Spuren der Malerei, wie de Rossi einigermassen gehofft hatte. Ich hatte die Ansicht ausgesprochen (a. a. O. 659), dass Prudentius das über dem Grabe des Martyrs angebrachte Gemälde, welches vielleicht Pferde darstellte, falsch ausgelegt und somit eine Vermischung der Ueberlieferung von dem Tode des geschichtlichen Presbyters mit dem Mythus des von Pferden zerrissenen Hippolytus der Griechen stattgefunden habe; Herr de Rossi bekämpft diese Auffassung und sucht die Zuverlässigkeit der Angaben des Prudentius zu retten.

Ein zweiter Aufsatz p. 77 beschäftigt sich mit der von Ramsay in dem Bulletin de correspondance Hellénique (1882, juill.) publicirten christlichen Inschrift aus Hieropolis in Synnada, in welcher de Rossi — was dem ersten Herausgeber entgangen war — ein gleichlautendes Stück der bekannten Aberkiosinschrift entdeckte, die jetzt, seit Pitra, zu den bekanntesten Denkmälern der christlichen Epigraphik zählt.

Heft III bringt die Fortsetzung der Protokolle der »Conferenze della società di cultori della cristiana archeologia« in Rom (p. 85 f.); es sei das Wichtigere nur hervorgehoben.

Bruzza bespricht eine weiter von ihm publicirte Tessera aus Terracotta, die in ihrer Art einzig dasteht (vgl. Bull. della Comm. arch. comunale 1881, 165 f.). — Stevenson bringt einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der römischen Marmorarii im 13. Jahrhundert (Künstlerinschrift in Westminster in London). — Holtzinger berichtet über die byzantinische Basilika und einige christliche Inschriften, welche bei den Ausgrabungen in Olympia zu Tage traten; Gamurrini über die Kirche S. Donato, die alte Kathedrale von Arezzo, und eine dort gefundene sehr merkwürdige Inschrift mit dem Bilde eines Bischofs von 1340, worauf de Rossi weitere Notizen über aretinische Denkmäler gibt. — Balestra erörtert vorgelegte Zeichnungen der Kirchen in Como und berichtet über die Aufdeckung von Resten einer Basilika des 4. Jahrhunderts in den Souterrains von S. Fedele in Como und über die Umwandlung des alten Juppitertempels daselbst in eine christliche Kirche. — Hytrek gibt Nachrichten über die von ihm in Africa unternommene Reise, welche reich ist an Ergebnissen für die christliche Archäologie; er behandelt specieller die von Augustinus so oft erwähnte und aus den Streitigkeiten der Donatisten und Katholiken bekannte Basilika von Bagaia, sowie über die von Tebessa. — Stevenson bespricht einen bisher unbeachtet gebliebenen christlichen Sarkophag des Museo Chiaramonti (Nr. 23), welcher die Taufe darstellt — ein Sujet, welches in der altchristlichen Kunst nur durch wenige Monumente repräsentirt ist (Inschrift aus Aquileja, Sarkophag von Arles u. s. f.). — Ein Inschriftfragment mit Fisch und Anker aus Frascati wird von Lugari präsentirt; ein Blei aus Bieda (Blera) bei Viterbo, mit griechischer Inschrift des 7. Jahrhunderts, von Gamurrini; es ist interessant wegen Erwähnung des Patricius Stephanus (ΚVΡΙΕ ΒΟΗΘΕΙ ΤΩ ΔΟVΛΩ CΟV CΤΕΦΑΝΩ ΠΑΤΡΙΚΙΩ ΚΑΙ ΔΟVΚΙ ΡΩΜΗC), wobei de Rossi bemerkt, dass der Titel »Patricius« nicht bloss dem Dux von Rom, sondern auch andern byzantinischen Duces und den afrikanischen Präfecten zukam. — Eine Inschrift aus S. Priscilla mit Erwäh-

nung des Ceionius Camenius (d. i. Alfenius Ceionius Iulianus Camenius), Präfecten von Rom 393, wird von Stevenson und de Rossi erläutert. — Armellini legt eine inhaltlich merkwürdige Inschrift aus S. Agnese vor; Bruzza Plan und Denkschrift der Basilika S. Vincenzo in Prato zu Mailand, über die übrigens schon Graf Ed. Mella geschrieben hat (Ateneo religioso, 1872, Nr. 8 u. 9); ferner zeigt Bruzza altchristliche Lämpchen aus dem Besitz Costa's mit der bisher auf Lampen sehr selten nachgewiesenen Darstellung der drei Jünglinge im Feuerofen (eine africanische Lampe derart nach H. de Villefosse gab ich R.-E. II, 78). — Jänig legt Fragmente eines Sarges mit dem guten Hirten und andern Vorstellungen vor. Eine Orons hat neben sich eine Ara, in welcher jetzt Garrucci (Civ. catt. 20 Genn. 1883, 210 f.) die den Juden auf dem Zug durch die Wüste leuchtende Feuersäule erblicken will. — De Rossi präsentirt ein Goldgläschen mit der Inschrift AVSONIORVM. — Armellini handelt von einer auf dem Cölius unter den Substructionen des Claudiustempels gefundenen ausgemalten Apside, derselben, welche Paciaudi publicirt hat und in welcher er ein christliches Bad entdeckt zu haben glaubte. Das jetzt zerstörte Gemälde stellte das mit Absicht verlöschte Bild des Papstes Formosus dar — war also ein Zeugniss für die über diesen unglücklichen Papst verhängte Verdammniss seines Andenkens. — Eine in S. Callisto gefundene Inschrift bietet die bisher nicht beobachtete Formel cuius dies inluxit. — Eroli untersucht die Kirche S. Maria de Lugnano in der Diöcese Amelia (12. Jahrhundert, Confessio aus dem 9. Jahrhundert). — Eine von Bonifatius VIII zu Anagni gestiftete Glocke gibt Bruzza und Stevenson Gelegenheit, über die römischen Erzgiesser des 12. und 13. Jahrhunderts zu sprechen. — Marucchi legt die Zeichnung eines christlichen Sarkophags aus Villa Albani mit Darstellung eines Ehegelöbnisses vor. — Hytrek macht auf ein Oratorium in Hencirim (Tebessa) aufmerksam, welches eine offene von monolithen Pilastern getragene Apside bietet; sein mit Monogrammen und Weinreben geschmückter Altar ist noch erhalten. — Frothingham handelt über eine Statue des hl. Simon in S. Simone zu Venedig, mit Künstlerinschrift (coelavit Marcus opus hoc insigne Romanus und dem Datum 1317). — Armellini zeigt eine Bronzeglocke (?) aus Fabriano mit der Inschrift ΠΡΟΕΡΗϹΙΟΥ vor; de Rossi setzt das Monument nach dem 6. Jahrhundert und hält es für ein Gewichtstück, mit dem Namen seines Eigenthümers, nicht für einen kirchlichen Gegenstand. — Frothingham spricht über einen Sarkophag des 4. Jahrhunderts, der, bisher unbeachtet, in der Cappella del tesoro di S. Marco zu Venedig bewahrt wird; er weist Christus mit den zwölf Aposteln, denen später Nimben aufgesetzt wurden, auf. Der Sarg war vergoldet, was de Rossi veranlasst, sich über die Polychromirung der altchristlichen Sculpturen zu verbreiten (p. 104). — De Rossi legt eine von Richter eingesandte Photographie eines im Casino Glinicke in England bewahrten Marmorfragments vor, welches zwei Genien aufweist, zwischen denen ein constantinisches Monogramm, umgeben von einem Kranze steht (tav. X 2). — Armellini handelt über eine griechische Inschrift aus S. Priscilla, die er ins 13. Jahrhundert setzt und in der das ☧ als Abkürzung des

Namens Christi — nicht als Symbol — vorkommt. — Löwen auf einer von Bruzza vorgezeigten Lampe werden von de Rossi als Erinnerung an die Spiele des Amphitheaters erklärt. — Marucchi berichtet über einen christlichen Sarkophag, der an der Via Salaria gefunden wurde (Ende 2.—3. Jahrhundert?); er stellt u. a. den guten Hirten dar. — Duchesne und de Rossi verbreiten sich über die bekannte Inschrift SEMONI · SANCO · DEO; und letzterer vermuthet, mit Bezugnahme auf eine Stelle in den Acta Petri Vercellensia, deren Herausgabe durch Studemund wir seit Jahren entgegensehen (... Simoni iuveni deo), die dem Simon Magus errichtete Statue habe die Inschrift getragen ΣΗΜΩΝΙ ΝΕΩ. — Eine von Bruzza vorgezeigte ägyptische Lampe trägt die Aufschrift ANTONIOC — also wohl einen Bezug auf den grossen Einsiedler des Namens; diese ägyptischen Lampen tragen entweder den Namen der hauptsächlich verehrten Heiligen schon auf sich geprägt, oder die Gläubigen schreiben mit einer Tinte den Namen des Heiligen darauf, an dessen Grab sie das Lämpchen acquirirt hatten. — Bruzza macht endlich Mittheilung von einer in der Regio transtiberina gefundenen jüdischen Inschrift, welche einen Archon nennt. So weit die Protokolle der Adunanze.

Seite 111 f. gibt der Herausgeber des Bullettino eingehenden Bericht über die Ausgrabungen im Coemeterium S. Pietro e Marcellino an der Via Labicana. Diese Ausgrabungen waren von schönen Erfolgen begleitet und lieferten namentlich zu den Darstellungen der Mahlzeit neues wichtiges Material, welches de Rossi Veranlassung bietet, sich ausführlich über den symbolischen Charakter der Darstellungen des Mahles zu ergehen, die ausschliesslich den Fisch ohne Brod und als Repräsentantinnen der im Jenseits zu erwartenden Genüsse des Friedens und der Liebe die Gestalten der Irene und Agape mit den bekannten Inschriften darbieten. — In demselben Cömeterium kam ein Goldglas mit der Inschrift HODOR SVAVIS zum Vorschein; ein Gefäss für Wohlgerüche, über welche Gattung von Denkmälern S. 131 f. gehandelt wird.

Zehn Tafeln begleiten Heft I—III; ihre Ausführung legt die Beobachtung nahe, dass man in Rom hinter den Fortschritten der vervielfältigenden Kunst in Deutschland und Frankreich zurückgeblieben ist.

Die Feier vom 11. Decbr. 1882, bei welcher de Rossi die von seinen Freunden und Verehrern geschlagene goldne Medaille, als Erinnerung an seinen 61. Geburtstag, überreicht wurde, gab Veranlassung zur Herstellung eines »Albo dei Sottoscrittori per la medaglia d'oro in onore del Commendatore Gio. Batt. di Rossi e relazione dellà solennità nel presentarla in Laterano il di XI decembre MDCCCLXXXII«, Roma 1882, welches zwar keine wissenschaftlichen Abhandlungen, wohl aber ein Verzeichniss von de Rossi's Schriften bringt und ausserdem ein beredtes Zeugniss für das wachsende Interesse an dem Studium der christlichen Alterthümer ablegt.

Orazio Marucchi hat die oben erwähnte Notiz über das eine christliche Eheschliessung darstellende Relief der Villa Albani in den »Studi in Italia« [2]) eingehender behandelt und durch eine willkommene Abbildung erläutert.

---

[2]) Marucchi, Il matrimonio cristiano sopra un antico monumento inedito. Gli Studi in Italia, V, fasc. 3, vol. I. Rom. 1882.

Garrucci publicirt in der Civ. Cattolica (20 magg. 1882, Quad. 766, p. 466 f.) drei neue Exorcismen, im Anschlusse an einen 1881 erschienenen Artikel Bruzza's.

Viel wichtiger, auch für das Gebiet der Kunstarchäologie, ist die Untersuchung eines jungen zur Zeit in Rom weilenden Amerikaners über die Taufe Constantins des Grossen [3]) — eine Abhandlung, die ich mit um so grösserm Vergnügen hier anzeige, als sie ein höchst erfreuliches Anzeichen für den Aufschwung der Studien jenseits des Oceans ist. Herr Arthur L. Frothingham macht zunächst Mittheilung über eine von ihm zu publicirende Homilie des syrischen Schriftstellers Jakob von Sarûg († 521), welche eine der ältesten Gestalten der Constantinssage bietet, und er nimmt davon Veranlassung, die der historischen Taufe Constantins in Nikomedien entgegengesetzten Sage von des Kaisers wunderbarer Heilung und Taufe in Rom ihrem Ursprung nach zu untersuchen. Das Resultat seiner sorgfältigen und von ausgebreiteter Gelehrsamkeit zeugenden Untersuchung ist aber die Behauptung, dass die Sage nicht, wie man meistens annimmt, römischen, sondern orientalischen, bez. griechischen Ursprungs sei, während die Lateiner sie erst später aufnehmen, freilich dann aber, seit dem 8. Jahrhundert, weiter entwickeln. Herr Frothingham ist übrigens im Irrthum, wenn er (S. 28) glaubt, der erste zu sein, der den griechischen Ursprung der Legende annehme: hierin ist ihm vor Jahren der verewigte Professor Cornelius Bock in Freiburg (den unser Verf. S. 24 mit dem Canonicus Bock verwechselt) vorausgegangen. Ich muss auch der Ansicht widersprechen, als sei Moses von Chorene der älteste Zeuge für die Sage (S. 18), und zwar desshalb, weil die armenische Geschichte des Moses aller Wahrscheinlichkeit nach durchaus nicht ein Werk des 5., sondern weit späterer Jahrhunderte ist. Hier müssen uns besonders die Nachweise Frothingham's über die die römische Taufe Constantins darstellenden Monumente interessiren. Nachdem die durch die Inschriften bekannten Sculpturen des Laterans (aus der Zeit Sergius' III. c. 904) zu Grunde gegangen sind, muss man vorläufig die jetzt im Camposanto zu Pisa bewahrten Marmorreliefs aus S. Silvestro in Pisa [4]) (10. Jahrhundert), eine Handschrift im Capitulararchiv zu Ivrea (um 1004 geschrieben) [5]) als die ältesten Darstellungen des Sujets in der bildenden Kunst betrachten. Von da ab mehren sich die Denkmäler dieser Art, zu denen u. a. auch das durch Grimaldi bekannte Fresco der Façade der alten Peterskirche in Rom gehörte.

Zwar mehr kirchengeschichtlicher Natur, aber auch für die Kunstgeschichte nicht ohne Ertrag ist des neapolitanischen Geistlichen, Grafen Procaecini, Abhandlung über den hl. Stephan I, Bischof von Neapel, welche

[3]) Arthur L. Frothingham, Jun. o L'omelia Giacomo di Sarûg sul battesimo di Costantino Imperatore, pubblicata, tradatta ed annotata. (Reale Accademia dei Lincei, anno CCLXXIX 1881—82). Rom. 1882.

[4]) Lasinio, Racc. di Sarcofagi etc. Pis. 1844, tav. C.

[5]) Gazzera, Delle iscriz. crist. del Piemonte. Torino 1849, 112.

auch die nach diesem benannte Kirche, die berühmte »Stefania« beim Episcopium Neapels in Betracht zieht [6]).

In Oberitalien fährt in Vercelli der Graf Edoardo Mella fort, dem Studium der kirchlichen Denkmäler seine Musse zuzuwenden. Die zahlreichen Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte, die dieser beste Kenner Vercelli's und der Umgegend seit vielen Jahren herausgegeben, verdienten diesseits der Alpen mehr bekannt zu sein; ich notire nur die letzten, von denen die eine die hochinteressante, für die Gothik in Italien so wichtige Andreaskirche in Vercelli angeht, die andere einen dankenswerthen Beitrag zur Kenntniss der Taufkirchen bringt [7]).

Geringern Gehaltes, aber nicht zu übersehen, sind die Arbeiten eines mailändischen Priesters, Paolo Rotta, über die sieben alten Basiliken Mailands. Es liegt mir zur Stunde nur das Heft über S. Lorenzo vor [8]), welches neben vielen überflüssigen allgemeinen und nicht immer correcten Ausführungen des Nützlichen und Brauchbaren manches bringt.

II.

Frankreich. Le Blant's grosse Sammlung der christlichen Sarkophage Frankreichs ist noch immer in Vorbereitung und hat durch die inzwischen erfolgte Berufung des Herausgebers an die Spitze des französischen archäologischen Instituts zu Rom (als Nachfolger des hochverdienten Prof. Geffroy) wohl einigen Verzug erlitten. Unterdessen hat uns Herr Edmond le Blant ausser einer kleinern kirchenhistorischen Arbeit über die Lage der Christen im römischen Reich [9]) mit einer umfassenden Studie über die Acta Martyrum beschenkt [10]), einem Werke, das zwar in erster Linie auch mehr kirchen- und litterargeschichtlicher Natur ist, aber zugleich manche für die Erklärung altchristlicher Bildwerke nicht unwichtige Gesichtspunkte aufweist und darum allen Freunden unserer Wissenschaft aufs dringendste empfohlen werden muss.

Neben Le Blant ist in Frankreich Niemand auf dem Gebiet der christlichen Archäologie thätiger als der unermüdliche, in neuester Zeit mit besonderer Vorliebe die Zeit der Renaissance bearbeitende Bibliothekar der École

---

[6]) Ferdinando de' conti Procaccini, Discorso accademico intorno al vescovo di Napoli Santo Stefano I. Napoli (dalla Raccolta religiosa scienza e la Fede, anno XLII, vol. CXXV, fasc. 741, 1882).

[7]) Edoardo Mella, Studio delle proporzioni dell' antica chiesa di S. Andrea in Vercelli. Torino 1881. — Ders. Battisteri di Agrate — Conturbia e di Albenga. Eb. 1880.

[8]) Paolo Rotta, Sulle sette antiche Basiliche Stazionali di Milano. S. Lorenzo, cenni storici ed illustrationi. Milano, Tipogr. del riformatorio patronato, via Quadronno 42, 1882.

[9]) Edm. Le Blant, Les Chrétiens dans la Société païenne aux premiers âges de l'Église. Paris 1882 (lu dans la séance publ. annuelle des cinq Académies, 25. Oct. 1882) 4°.

[10]) Id. Les Actes des Martyrs. Supplément aux Acta sincera de Dom Ruinart; Extr. des Mémoires de l'Académie des Inscr. et belles-lettres, t. XXX, 2 p. 291 pp. in 4°. Paris, Impr. Nat., 1882.

des Beaux-Arts, Herr E. Müntz. Ausser der Fortsetzung einer Studie über die Mosaiken Italiens [11]), deren antike Elemente er diesmal untersucht, gab er uns im verflossenen Jahre in der »Revue des Deux Mondes« eine Uebersicht über die neuesten Arbeiten auf diesem Gebiet [12]), dann in der Revue archéologique das Verzeichniss der von Papst Innocenz VI zu Avignon 1358 verkauften Kirchenschätze [13]), welchem er, in Gemeinschaft mit dem oben erwähnten wackern Amerikaner A. L. Frothingham, soeben das Schatzverzeichniss der alten S. Peterskirche in Rom (vom 13.—15. Jahrhundert) nebst andern inedirten folgen liess [14]). Es bedarf keines Hinweises auf die Nützlichkeit solcher Inventare: die Kunstarchäologie des Mittelalters, unsere Kenntniss vom Kirchenmobiliar, den liturgischen Gefässen und Gewändern, werden durch dieselben auf das willkommenste unterstützt und bereichert, und man kann nur wünschen, dass zahlreiche noch handschriftlich erhaltene Actenstücke dieser Art der Oeffentlichkeit übergeben werden. Die bischöflichen Visitationsprotokolle des Mittelalters wie späterer Zeit liefern hierzu ein bisher kaum beachtetes werthvolles Material. Ich kann bei dieser Veranlassung den Wunsch nicht unterdrücken, es möge Jemand eine Uebersicht der bisher bekannt gewordenen ältern Schatzverzeichnisse zusammenstellen.

Eine patristische Leistung, die aber wegen der Ausführungen über die Basilika des hl. Felix zu Nola hier eine Erwähnung verdient, ist Lagrange's Geschichte des hl. Paulin von Nola [15]). Das Buch lässt an Kritik sehr zu wünschen und kennt die deutschen Arbeiten über den Gegenstand nicht. Grundriss und Ansicht der Basilika des hl. Felix sind von Abbate Galanti in Neapel gezeichnet und jedenfalls beachtenswerth.

Die »Revue de l'art chrétien« brachte in dem XXXI. Bande (1881) ausser den im vorjährigen Berichte ausgehobenen Artikeln: Auber über die Kirchen von Niort, Callier über die Reliquiarien von St. Pardoux (Guéret, Creuse), Barbier de Montault über Dedicationsinschriften, Eug. Müller über ein Glasgemälde mit S. Pantaleon in der Kathedrale zu Noyon, Barbier de Montault über Mosaiken im Vatican und S. Paul.

Mit dem XXXI. Bande, dem 26. Jahrgang, tritt die Zeitschrift in eine neue Serie ein: sie wird seither in 4° statt in 8°, bedeutend splendider gedruckt und von Jules Helbig (in Lüttich?) redigirt, während sie fortfährt in Lille zu erscheinen. Die beiden ersten mir vorliegenden Hefte enthalten u. a. einen grössern mit Abbildungen begleiteten Aufsatz Barbier de Montault's über

---

[11]) Müntz, Les Mosaïques chrét. de l'Italie. VI. Des Elements antiques dans les Mos. Romaines, Rev. archéol. 1882.

[12]) La Peinture en Mosaïque dans l'antiquité et au moyen âge. Revue des Deux Mondes 1882, 1er juill., L. II, 162 f.

[13]) E. Müntz et Maurice Faucon, Inventaire des Objets précieux vendus à Avignon en 1358 par le Pape Innocent VI. Extr. de la Rev. arch., avril 1882.

[14]) E. Müntz e A. L. Frothingham Jun., Il Tesoro della Basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo con una scelta d'inventarii inediti. Roma, a cura della Società Romana di storia patria, 1883.

[15]) F. Lagrange, Hist. de S. Paulin de Nola. 2e éd. Paris 1882, 2 vol., 18°.

die Bronzethüren von Benevent, einen etwas confusen ikonographischen Beitrag von d'Avril »Quelques mots sur les pré-Raphaëlistes, à propos de Munkaczy« (!); James Weale über niederländische Gemälde in England und Corblet's archäologische und liturgische Studie über den christlichen Altar (enthält manches Brauchbare, ohne zu wissen, was seither in Deutschland über den Gegenstand geschrieben ist); Farcy über alte Ostensorien; Helbig über das Nackte in der Bildnerei; wohlgemeinte Ausführungen, die aber von dem christlichen Alterthum ganz abstrahiren. Barbier de Montault verbreitet sich über die Symbolik des Widders auf den Elfenbeinkrummstäben des Mittelalters; der Aufsatz bringt vieles Neue, ohne das Material ganz zu beherrschen; er scheint mir ein neuer Beleg dafür, wie sehr die Symbolik und Ikonographie des Mittelalters noch im Argen liegen. Callier publicirt einen Elfenbeinbuchdeckel aus Ste. Croix in Gaunat; der Graf E. de Barthélemy bietet eine sehr summarische Statistik der Kunstdenkmäler des Départ. de la Marne, für die man trotz ihrer Kürze immerhin verbunden sein muss. Ein Herr V. publicirt ein späthgothisches Schränkchen aus dem grossen Beguinenhof zu Gent. Ueber Symbolik im Allgemeinen äussert sich Herr Mallat — mit welchem Sachverständniss, erhellt aus der Erwähnung des ganz populären und meist kritiklosen Katakombenbuchs von Ott (Regensburg 1878) als einer »monographie des mieux faites«. Ausserdem bringt jedes Heft litterarische Uebersichten, Besprechungen und eine Chronik. Die »Revue de l'art chrétien« hat ein schönes Arbeitsfeld und allem Anschein nach günstige Existenzbedingungen. Möge die neue Redaction es verstehen, sie dem Fahrwasser eines oft nur zu geschwätzigen Dilettantismus zu entziehen und zu einem den heutigen Forderungen entsprechenden Organ emporzuheben.

III.

Spanien, England, die Niederlande, Skandinavien glänzen diesmal durch Abwesenheit; in Russland fährt Herr Kondakoff fort, die christliche Archäologie zu fördern; seine wichtige Studie über die griechisch-russische Kunst wird soeben ins Französische übertragen und soll demnächst in der von Müntz geleiteten Sammlung (Bibliothèque internationale de l'Art) erscheinen.

IV.

In Deutschland haben sich verschiedene Gelehrte wieder mit den Katakomben und ihrer Kunst beschäftigt. In erster Linie muss hier Herr Victor Schultze genannt werden, welcher uns eine neue, kurzgefasste und sehr schön ausgestattete Beschreibung und Geschichte der Katakomben und ihrer Monumente gereicht hat [16]). Es war keine zu schwere Arbeit, dies Buch, und wer meine »Roma sotterranea« excerptirte und ihr hier und da den Krieg machte, konnte in kurzer Zeit etwas Aehnliches herstellen. Aber der Verfasser hat, abgesehen von den Allüren vollkommener Selbständigkeit, seinem Unter-

[16]) Victor Schultze, Die Katakomben. Die altchristlichen Grabstätten. Ihre Geschichte und ihre Monumente. Mit einem Titelblatt und 52 Abbildungen im Texte. Leipzig, Veit & Co., 1882, 342 S. 8°. Preis 10 M.

nehmen auch einen wissenschaftlichen Werth zu geben gewusst durch die über ausserrömische Katakomben beigegebenen Notizen: so über Melos, Alexandrien, Kyrene, Girgenti (in Bezug auf welches ich den christlichen Charakter gewisser Grabstätten nicht zuzugeben geneigt bin), Naro, Pulazzuoli, Palermo, Castellamare, Prato, Fünfkirchen; hier, aber auch an andern Orten, gibt Herr Schultze durchaus nützliche Beiträge und Nachweise, deren Verdienst ich nicht schmälern will, wie ich auch gerne anerkenne, dass in diesem Werke der Ton seiner Sprache ernster und bescheidener geworden ist. Mit Vergnügen aber verzeichne ich eine Broschüre desselben Auctors über den »theologischen Ertrag der Katakombenforschung« [17]), welche sich gegen Ad. Harnack's wunderliche Behauptung richtet: es sei der historische Ertrag der Katakombenforschung Null oder sehr zweifelhaft, der kunstgeschichtliche auch nur sehr mässig [18]). Herr Schultze wehrt sich, von seinem theologischen Standpunkte aus, sehr wacker seiner Haut und ich kann seiner Schrift nur weite Verbreitung wünschen. Man mag es mir aber zu gut halten, wenn ich angesichts von Elaboraten wie Harnack's und Benrath's Besprechungen von Schultze's Katakomben (letztere in der Allg. Ztg. 1883) eine Bemerkung nicht unterdrücken kann. Bekanntlich besteht zwischen Herrn Schultze einer- und de Rossi und mir anderseits eine Controverse über die Interpretation der altchristlichen Bildwerke; während wir der Meinung sind, man müsse zur Erklärung dieser Bildwerke fortwährend die gleichzeitige Litteratur heranziehen und zu einer durch die litterarischen und monumentalen Zeugnisse möglichst gleichmässig unterstützten Erklärung derselben aus dem Zeitbewusstsein zu gelangen suchen, verwirft Herr Schultze die Herbeiziehung der litterarischen Quellen; er erklärt ohne Rücksicht auf diese die Malereien und Sculpturen der alten Christen als rein sepulcrale und ausschliesslich von sepulcralen Gesichtspunkten aus zu erklärende, meist auf die Auferstehung des Fleisches zielende Werke. Ich gebe zu — und habe es z. B. auf jeder Seite meiner Realencyclopädie der christlichen Alterthümer zugegeben — dass innerhalb der römisch-archäologischen Schule hier und da in der Einzelerklärung fehlgegriffen wurde; ja ich habe mich, ebenso wie de Rossi, oft genug gegen die willkürliche und nicht selten vollkommen kritiklose Interpretation Garrucci's und anderer Archäologen von gleicher Richtung verwahrt: aber das scheint mir nicht anfechtbar, dass wir mit dem oben dargelegten Princip uns durchaus auf dem Boden der heutigen historischen und archäologischen Methode bewegen, während unser jüngerer Gegner die Erklärung der altchristlichen Bildwerke von diesem Boden wieder losreisst und von Neuem unberechenbarer Willkür preisgibt. Soweit ich die Dinge übersehe, stimmt der grösste Theil der archäologischen Welt hierin mit mir überein. Um so peinlicher muss es berühren, wenn nun Theologen, die mit der archäologischen Litteratur eine mässige, mit den Monumenten gar keine Fühlung haben, Gelehrte, die im 16. Jahrhundert recht zu Hause sind,

[17]) V. Schultze, Der theologische Ertrag der Katakombenforschung. Zur Orientirung und zur Abwehr. Leipzig, December 1882. 8°.

[18]) Theol. Litteratur-Zeitung 1881, Nr. 19.

aber vielleicht einmal in ihrem Leben den Fuss nach S. Callisto hineingesetzt oder einen flüchtigen Besuch im Museo cristiano des Vatican gemacht haben, der Welt verkündigen: Herr Schultze habe endlich auf dem Gebiete der altchristlichen Ikonographie den willkürlichen Einfällen unmethodischer Dilettanten ein Ende gemacht und die Gesetze dieser neuen Wissenschaft begründet. Ich würde von diesem Unfug kein Aufhebens gemacht haben, bediente man sich nicht einflussreicher und geachteter Organe, um hier das öffentliche Urtheil in einer Weise irre zu führen, welche dem Ansehen unserer deutschen Wissenschaft im Auslande und der sympathischen Aufnahme unserer Landsleute jenseits der Alpen nur Abbruch thun kann.

Von ganz anderm Gehalte als die letzterwähnten, offenbar in unbedachter Eile hingeworfenen Aufsätze, sind Prof. G. Heinrici's Bemerkungen über Schultze's »Archäologische Studien« [19]), welche aller Beachtung werth sind. Herr Heinrici, welcher durch seine schätzenswerthen Studien über die altchristliche Gemeindebildung den Anfängen der christlichen Kirchengeschichte überhaupt näher getreten, sich in Rom selbst aber auch eingehender mit den Denkmälern bekannt gemacht hat, steht dem Werke und der Person seines Confessionsgenossen Schultze im Allgemeinen freundlich gegenüber, lässt aber der Willkürlichkeit und Einseitigkeit seiner Thesis eine scharfe und eingehende Kritik angedeihen. Man kann im Einzelnen vielfach anderer Ansicht sein: man wird aber eine derartige sachgemässe Behandlung der Sache nur förderlich nennen können. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich als Ergebniss der hier in Rede stehenden Controverse voraussehe: es werde einmal allgemein zugegeben werden müssen, dass Herrn Victor Schultze's These gerade so verfehlt ist, als wollte Jemand Bildwerke Raphael's nicht aus dem Ideenkreise der Renaissance, sondern aus subjectiven und modernen Empfindungen interpretiren; es wird aber zum Zweiten sich auch die Nothwendigkeit herausstellen, die Anschauungen des christlichen Alterthums betreffs des Werthes und der Bedeutung zahlreicher Kunstvorstellungen schärfer zu untersuchen und namentlich die Schwankungen und Veränderungen herauszustellen, welchen dieselben je nach Zeit und Ort unterworfen waren. Man wird z. B. aufhören müssen, ohne Weiteres einen syrischen Kirchenvater für die Erklärung eines occidentalischen Bildwerks als maassgebend zu erachten oder eine Kunstvorstellung des 3. Jahrhunderts mit Sicherheit aus einem Schriftsteller des 5. erklären zu wollen. Man wird endlich — diese Ueberzeugung befestigt sich mehr und mehr bei mir — in ausgiebigem Maasse die Liturgie als Hauptquelle der christlichen Kunstvorstellungen des Alterthums wie des Mittelalters herbeiziehen müssen, wie dies P. Victor de Buck zuerst angeregt, Le Blant dann weiter wenigstens für seine Sarkophage von Arles ausgeführt hat.

Von ikonographischen Arbeiten seien noch zwei erwähnt, welche allerdings nicht das Alterthum, sondern Mittelalter und Renaissance angehen. Herr A. L. Meissner in Belfast hat seinen im vorigen Bericht erwähnten Studien

[19]) G. Heinrici, Zur Deutung der Bildwerke altchristlicher Grabstätten, in Studien und Kritiken. 1882, IV.

eine neue über die bildlichen Darstellungen der Alexandersage in Kirchen des Mittelalters folgen lassen [20]; die Kunstgeschichte der Madonna, vor Kurzem erst in v. Lehner's vortrefflichem Werke monographisch behandelt, hat einen neuen Bearbeiter in dem verstorbenen Eckl in München gefunden, dessen Buch Carl Atz herausgegeben hat [21]: eine Arbeit, die an Kritik und geordneter Darstellung sehr zu wünschen lässt, die für die ersten Jahrhunderte gänzlich unbrauchbar ist, aber für das ausgehende Mittelalter und die neuere Kunst sehr werthvolles Material beibringt und insofern Beachtung verdient. — Zwei Federzeichnungen einer Essener Handschrift der Düsseldorfer Landesbibliothek (der Leprosus, Luc. 5, 12, und Jesus in der Synagoge lehrend, Luc. 6, 6—12, beide 10. Jahrhundert), hat uns H. Otte mit gewohnter Gründlichkeit erklärt [22]; einen altchristlichen Löffel, bei Sasbach am Kaiserstuhl gefunden und dem Karlsruher Grossh. Museum gehörig, publicirte ich an derselben Stelle [23], während einer meiner frühern Strassburger Zuhörer, Herr W. Heilermann in Essen, die alten Wandmalereien in der Münsterkirche in Essen (Legende des hl. Cosmas und Damian) besprach [24]. Ein von Garrucci (Storia tav. 411, 3) bereits abgebildetes Relief des Mainzer Museums mit dem Fischer und Hirten ist von Paul Wolters in Bonn [25] als Pendant zu einem Bonner Stein, ohne Kenntniss jener ersten Publication wieder veröffentlicht worden. Wolters hält den Stein nicht, wie Garrucci, für christlich, worin ich ihm beizustimmen nicht abgeneigt bin, obgleich die Zusammenstellung des Fischers und des Schäfers auffallend erscheinen kann. — Ueber altchristliche Inschriften aus der Gegend von Bingen und Mainz berichten Liesen und Fr. Schneider in Mainz [26] ebenso von Cohausen [27], über altchristliche Trinkbecher Aus'm Weerth [28].

Die altchristlichen Denkmäler Triers haben im verflossenen Jahre mehrfach Berücksichtigung erfahren: einmal vorzugsweise die epigraphischen, in dem fleissigen und von warmer Begeisterung für die vaterländische Geschichte zeugenden Buche eines wackern Pfarrers der Diöcese Trier, Herrn Phil. Diel in Ruwer bei Trier [29], welchem man nur schärfere historische Methode und

---

[20] Meissner, im Arch. f. n. Sprachen LXVIII, 177 f.

[21] Eckl, Dr. B., Die Madonna als Gegenstand christlicher Kunstmalerei und Sculptur (!). Vollendet von Carl Atz. Brixen, A. Weger, 1883. 307 S. 8°. Pr. 4 M.

[22] Otte, im Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinl. LXXII, 76 f. 1882.

[23] Kraus, Altchristl. Löffel aus Sasbach, ib. LXXIII, 87.

[24] Heilermann, ib. 89, Taf. V.

[25] Wolters, ib. LXXIV, 30 f., Taf. II, 1.

[26] Bernh. Liesen und Fr. Schneider, Die Bertichildis-Inschrift zu Kempten bei Bingen, und weitere christliche Inschriften aus Mainz, ib. LXXIV, 32 f.

[27] v. Cohausen, Inschriften, Ann. des Vereins f. Nassauische Alterthumsk. u. Geschichtsf. (1882) XVII, 143 f.

[28] Aus'm Weerth, Römische Gläser, Bonn. Jahrb. LXXIV, 57.

[29] Diel, Phil., Die S. Matthias-Kirche bei Trier und ihre Heiligthümer. Trier 1881.

eine unabhängigere Kritik wünschen muss; dann in dem von mir aus dem Nachlasse des verewigten Domcapitulars von Wilmowsky herausgegebenen Aufsatz über das Cömeterium S. Eucharii bei Trier [30]), welches hauptsächlich durch die hier über die Ausgrabungen von 1845 erhaltenen Mittheilungen Werth hat; in Hinsicht der Datirung der sog. Villa Albana und der frühesten Gräber in S. Eucharius kann ich Herrn v. Wilmowsky, welcher dieselben ins 1. Jahrhundert setzt, nicht beitreten.

Zwei kleinere Schriften, welche das Jahr 1882 gebracht, verfolgen nicht sowohl einen gelehrten Zweck, als sie die Popularisirung der de Rossi'schen Katakombenforschung ins Auge fassen: der Vortrag von Ludwig Meyer in Berlin über die Katakomben [31]), mit Verständniss und Sauberkeit zusammengetragen, und des bayrischen Gymnasiallehrers Joh. Nep. Diepolder »Theologie und Kunst im Urchristenthum«, ein historisch-exegetischer (?) Versuch, wie er sich nennt: keine selbständige Forschung, aber wohl geeignet, in theologischen Kreisen dem Gegenstand Freunde zu gewinnen [32]).

Von der »Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer« wurde im Jahre 1882 der erste Band abgeschlossen; seither ist von dem zweiten eine Lieferung (die achte des Werkes) erschienen, welche von grössern Artikeln diejenigen über Jesus Christus [33]) und über Inschriften enthält.

Machen wir den Schluss dieser Uebersicht mit den neuesten Studien über die Anfänge der christlichen Baukunst. Herr Oscar Mothes bringt ja in seinem neuesten umfangreichen Werke eine Fülle schätzenswerthen Materials für die ältere Baukunst des italienischen Mittelalters: die Cardinalfrage — die Entstehung der christlichen Basilika — berührt er nur oberflächlich, und was er über sie und über die altchristlichen Basiliken Roms zu sagen weiss, zeigt, dass er nicht im Contact mit der neuesten Forschung steht. Von den neuesten Untersuchungen über den Gegenstand weiss er keine Silbe, und Behauptungen wie diejenige von dem vorconstantinischen Ursprung von S. Alessandro in Via Nomentana, S. Stefano (Herr Mothes schreibt Steffano) fuori le mura (mure heisst es bei Herrn Mothes), S. Pudenziana, erwecken kein günstiges Urtheil über die Handhabung der Kritik Seitens des Verfassers, der jedenfalls mehr Architekt als Archäolog ist [34]). Eine Förderung unserer Frage versuchen dagegen zwei Aufsätze, von denen der eine den Lesern unserer

---

[30]) v. Wilmowsky, Das Cömeterium S. Eucharii. Ein Beitrag zur ältesten Geschichte Triers, herausgegeben von Prof. Kraus. Jahresbericht d. Gesellschaft für nützl. Forschungen zu Trier 1878—81. Trier 1882. 4°.

[31]) Meyer, Ludw., Die römischen Katakomben. (Virchow-Holtzendorff, Sammlung wiss. Vorträge, Heft 387, 8.) Berlin 1882.

[32]) Diepolder, Joh. Nep., Theologie und Kunst im Urchristenthum, oder die ersten provisorischen Blätter zu einer systematischen Geschichte der christlichen Monumentaltheologie. Augsburg 1882.

[33]) Vgl. über denselben Gegenstand die beachtenswerthen Aeusserungen Holtzmann's (Repertor. V, 436 f.) und Deutsche Revue (1882) VII, 10.

[34]) Mothes, Osc., Die Baukunst des Mittelalters in Italien. I.—III. Jena, 1882—83.

Zeitschrift aus dem V. Bande derselben bekannt ist [35]), der andere, jüngste, kürzlich in den Sitzungsberichten der kgl. Bayrischen Akademie und daraus in Separatabdruck erschien [36]). Holtzinger geht darauf aus, das Bild der antiken Privatbasilika nicht durch Rückschluss aus dem bekannten der christlichen Basilika, sondern aus den vorhandenen directen Quellen zu gewinnen und er glaubt (S. 286) auf Grund derselben fesstellen zu können, dass die Privatbasilika ein oblonger mehrschiffiger Raum mit horizontaler Bedeckung und mit einer Apsis an der hintern, dem Eingang gegenüberliegenden Schmalseite, gewesen sei. Reber's Annahme von einer Ueberhöhung der Mittelschiffsmauern erscheint ihm überflüssig und unwahrscheinlich, und er findet ein Beispiel der Beleuchtung dreischiffiger Bauten mit doppelgeschossigen Apsiden ohne Oberlichtgaden in der Uranlage der 330 zur Kirche (S. Croce) umgewandelten Basilica Sessoriana Constantins d. Gr. In derselben Kirche sieht er die ungewöhnliche Breite der über das Mittelschiff hinausgreifenden Apsis nicht mit Hübsch als Werk der Willkür, sondern durch constructive Nothwendigkeit bedingt, die hier zugleich zu der Einschiebung einer Quermauer und damit zur Entstehung eines neuen architektonischen Gliedes, des Querhauses oder Transseptes, geführt habe. Herr Holtzinger verspricht weitere Untersuchungen über den Weg, auf welchem die altchristliche Basilika sich entwickelt hat; man darf ihnen, nach dieser dankenswerthen Probe, mit lebhaftem Interesse entgegensehen.

Einen ganz andern Pfad wandelt Herr Dehio in seiner »Genesis der christlichen Basilika«, die wir wohl als morceau détaché der von ihm und von v. Bezold angekündigten »Geschichte der kirchlichen Baukunst vom 4. bis 16. Jahrhundert« anzusehen haben. Der erste Theil der Abhandlung behauptet, dass weder der Name »Privatbasilika«, noch die unter diesem Namen gedachte Sache, d. i. eine gesonderte und formell bestimmte Baugattung, aus den litterarischen Quellen nachgewiesen oder auch nur wahrscheinlich gemacht werden könne (S. 319); es könne also, schliesst Dehio, diese vorgebliche Privatbasilika nicht die Urquelle jener Bauform sein, welche wir heute, nach einem nicht historischen, sondern lediglich conventionell abgegrenzten Sprachgebrauch als »christliche Basilika« bezeichnen. Wenn es nun auch scheinen kann, als ob Herr Dehio sich den Beweis für seine Behauptung etwas leicht gemacht, so muss ich doch gestehen, dass mir die gegen die Messmer'sche Theorie vorgebrachten Bedenken im Ganzen sehr beachtenswerth und wohl geeignet erscheinen, den Boden derselben stark zu erschüttern. Der Hypothese dagegen, welche Dehio im weitern Verlauf seiner Studie vorlegt, kann ich keinen Beifall schenken. Er geht von der Behauptung aus (S. 321), dass selbst in vornehmen Häusern Roms ausser dem Atrium nicht leicht ein zur Aufnahme grösserer Versammlungen, also auch zur Abhaltung des christlichen Gottesdienstes geschickter Raum zu finden war, dass die Palastsäle desshalb, aber auch weil die gebräuchlichsten Saalformen von dem basilikalen Princip gründlich, namentlich in ihrer Bedeckung durch Tonnengewölbe verschieden waren,

[35]) Holtzinger, Die römische Privatbasilika. Repertor. f. K. V, 280.

[36]) Dehio, Die Genesis der christlichen Basilika.

für die Ableitung der christlichen Kirchengebäude ausser Betracht bleiben müssen. Es könne, meint er, nur an das Bürgerhaus gedacht werden, und in diesem gab es nur einen einzigen geschlossenen Raum für eine gottesdienstliche Versammlung, das Atrium, bez. das Peristyl. In ihm erblickt unser Verfasser also den Kern der christlichen Basilika; den Chor findet er im Tablinum, den Altar in dem steinernen Tisch, ja die Medaillons der Basiliken mit den Bischofsbildnissen erinnern ihn an die Imagines clypeatae; das Querschiff geht auf die Alae des italischen Atrienschemas zurück, es fehlt desshalb in den griechischen Kirchen; das Kirchengebäude ist nicht durch den Cultus, sondern der Cultus durch die vorgefundene Configuration des antiken Hauses bedingt und bestimmt (S. 331). Auch der Querschnitt der christlichen Basilika ergibt sich ihm aus der Ueberdachung und Ueberhöhung des Compluviums, über welchem eine Laterne angebracht war, in welcher der Altartabernakel (arca, κιβώριον) der Sache wie dem Namen nach vorgebildet war (!). Am Schlusse empfindet Herr Dehio selbst, wie kühn, ich will es gleich sagen, wie ungeheuerlich diese Vorstellungen sind, und er gibt zu, dass auch noch andere Voraussetzungen auf die Entwicklung der christlichen Basilika eingewirkt haben müssen; diese findet er in der Basilica forensis, die unmöglich ohne Einfluss auf den Kirchenbau der Christen geblieben sein könne; man könne, heisst es sehr richtig (S. 338) diesen nicht als eine autonome oder gar gegnerische Macht aus dem grossen Gange der gemeinrömischen Architekturgeschichte hervorheben. Weiter trete die Constantinische Basilika so fertig, ja so erstarrt uns gleich von Anfang an entgegen, dass hier nothwendig eine längere vor Constantin fallende Entwicklung müsse angenommen werden, und dies erkläre sich nur, wenn man — Eusebius folgend — zugebe, dass schon während des ganzen 3. Jahrhunderts die Christen selbständige Cultgebäude, Kirchen im vollen Verstande, in Menge in Gebrauch gehabt haben. Diese Bemerkung, wie überhaupt ein grosser Theil der Argumentation richtet sich wohl hauptsächlich gegen die Ausführungen in meinem Artikel »Basilika« (Realencyclop. I, 109 ff.). Hätte Herr Dehio diesem Aufsatz etwas eingehendere Aufmerksamkeit geschenkt, so hätte er gefunden, dass die Vorgeschichte der Constantinischen Basilika schon vor ihm beachtet und untersucht worden ist; sie ist, wie ich es aus litterarischen und monumentalen Quellen nachgewiesen habe, in den Cömeterialbasiliken des 3. Jahrhunderts zu suchen. Herr Dehio meint (S. 330) freilich, ich schreibe im Anschluss an Martigny der Cömeterialarchitektur überhaupt einen zu weit gehenden Einfluss auf die Ausbildung des Basilikenschemas zu. Auch diese Bemerkung zeigt, wie oberflächlich er diese Dinge geprüft hat. Martigny hatte, einer Anregung Marchi's folgend, den Ursprung der Basilika in den unterirdischen Krypten der Katakomben gesucht, worin ich ihm seiner Zeit (Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen, Leipzig 1872, 153) gefolgt war. Später habe ich (R.-E. I, 119) diese Ansicht aufgegeben und den Satz vertheidigt: »Die christliche Basilika ist im Zeitalter Constantins durch das Zusammentreten zweier Factoren entstanden: einmal der in einer oder drei Apsiden ausladenden offenen Cella cimiterialis, und zweitens, der grossen dreischiffigen Halle, sei es der forensen, sei es der Privat-

basilika.« Das ist etwas ganz anderes als was Martigny und Marchi gewollt hatten. Ueber die Frage, ob ich der Cömeterialarchitektur zu viel Gewicht beilege, mag Jeder sich sein Urtheil bilden, wenn er weiss, dass die Christen des Alterthums basilica und coemeterium geradezu promiscue brauchten (vgl. Bullett. di arch. crist. 1880, 40 und R.-E. I, 110). Diese Thatsache allein musste auf den richtigen Weg führen. Herr Dehio meint zwar, »mit einer Geschichtsauffassung, die mehr auf die Märtyreracten und das Papstbuch hört, als auf die echten zeitgenössischen Quellen, ist es freilich kaum möglich, sich zu verständigen«. Ich danke in meinem und Herrn de Rossi's Namen bestens für diese Artigkeit. Hätte Herr Dehio irgend welche Fühlung mit der Katakombenforschuug der letzten dreissig Jahre, so würde er von den glänzenden Resultaten der topographischen Methode de Rossi's etwas gehört haben, bei denen die Verwerthung topographischer Notizen im Liber pontificalis sowie in den Märtyreracten ihre sehr nützliche Rolle gespielt hat. Wenn dem gegenüber mein Gegner auf Eusebius zum Beweise dafür hinweist, dass die Christen seit dem 3. Jahrhundert selbständige Cultgebäude und zwar Kirchen »im vollen Verstande« gehabt hätten, so dürfen wir ihn wohl bitten, uns das aus Eusebius zu belegen: wo steht irgend eine Angabe, dass die Christen des 3. Jahrhunderts innerhalb der Stadtmauern aus dem Bering der Wohngebäude losgelöste Kirchen in unserm Sinne gehabt haben? Und wenn einige Aeusserungen des Eusebius in diesem Sinne gedeutet werden könnten, so würde es sich nur um Kirchen des äussersten Orients handeln; geben wir diese zu, so zerfällt die Hypothese von der Ableitung der Basilika aus dem italischen Hausbau erst recht, oder glaubt Herr Dehio im Ernst, die Christen, welche um 200 in Edessa Conventicula bauten, hätten sich das Muster dazu von der Tiber verschrieben? Die fragliche Hypothese scheitert aber auch an der Unrichtigkeit der ihr zu Grunde liegenden kirchengeschichtlichen Vor- und Unterstellung. Die Behauptung, der Cultus habe nicht das Cultusgebäude, sondern letzteres den Cultus bestimmt, ist ein gar zu grosses Curiosum, um eigentlich im Ernst verhandelt zu werden. Bisher war man der Meinung, das Christenthum mit seiner Lehre und seinem von der Lehre untrennbaren Cult sei aus dem Judenthum hervorgegangen: nein, mit einemmal werden wir belehrt, erst in Rom habe die junge Weltkirche die wesentliche Gestaltung ihres Cultes sich durch die Bequemlichkeiten des italischen Bürgerhauses aufdrängen lassen und alle die uralten orientalischen Liturgien, deren innerer Zusammenhang mit dem jüdischen Ritus gerade durch die Forschungen der letzten Jahrzehnte mehr und mehr hervorgetreten ist, verdankten der Raumdisposition des römischen Privathauses ihre Entstehung. Einige Kenntniss von Kirchengeschichte und Liturgik würde vor solchen Phantasien bewahrt haben: sie würde einem Auctor sehr gut angestanden haben, der von der »Methodik unserer christlichen Archäologen« so verbindlich wie der Herr Verfasser (S. 318) zu sprechen weiss [37]).

[37]) Ich muss mir es versagen, auf Anderes einzugehen, welches einer Berichtigung zu unterziehen wäre. So ist z. B. die Angabe S. 311 über die Basilika zu Trier, welche Herr Dehio noch für einen »ungetheilten Saal« erklärt, unrichtig; vgl. R.-E. I, 140.

Wenn ich demnach diese neueste Erklärung für die Entstehung der Basilika als einen zwar kühnen und originellen, aber gleichwohl ganz verunglückten Versuch erklären muss, so will ich gewiss nicht leugnen, dass Hrn. Dehio's Abhandlung, gut und frisch geschrieben, in mehr als einer Richtung nützliche Anregungen geben wird: der erste Theil derselben wird vielleicht die problematische Einwirkung der »Privatbasilika« wirklich beseitigen und denjenigen der forensen wieder stärker hervortreten lassen. Der Gegenstand wird ohne Zweifel in der nächsten Zeit weitere und schärfere Erörterung erfahren und das Problem jedenfalls seiner Lösung näher geführt werden.

Freiburg, 13. Mai 1883. *F. X. Kraus.*

Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Herausgegeben von Dr. **F. Hettner,** Director des Provinzialmuseums in Trier und Dr. **K. Lamprecht,** Privatdocent der Geschichte in Bonn. Jahrgang I. u. II. 1. Trier, Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung, 1882 u. 1883.

Diese Zeitschrift, welche eine Art Fortsetzung der Pick'schen Monatsschrift bildet, soll wohl das Centralorgan rheinischer Geschichtsforschung werden. Als Ziel gibt die kurze Vorbemerkung des ersten Jahrgangs thatsächlich »die allmähliche Darstellung der rheinischen Geschichte in abgerundeten Einzelaufsätzen« an. — Was der erste Band bietet, erweckt die günstigsten Hoffnungen und macht der Doppel-Redaction alle Ehre. Auch Archäologie und neuere Kunstgeschichte, soweit dieselbe auf die Rheinlande Bezug nimmt, sind in das Programm gezogen. Die classische Archäologie ist vertreten durch kürzere Aufsätze von R. Kekulé (Victoria aus Sablon bei Metz), F. v. Duhn (Herakles und Hippolyte, Bronzegruppe aus Deutz), F. Hettner (Die römischen Thermen in St. Barbara bei Trier), Th. Bergk (Zu den Berkumer Matronensteinen), E. Wagner (Neptun im Gigantenkampf, auf römischen Monumenten), W. Karsten (Bronzegeräthe aus Rheinzabern), Soldan (Das römische Gräberfeld von Maria-Münster bei Worms). Von besonderer Wichtigkeit ist für die kunstgeschichtliche Forschung die von grosser Genauigkeit zeugende Zusammenstellung der Museographie für das Jahr 1881; sie bringt aus öffentlichen und Privatsammlungen Nachrichten über neue Erwerbungen, Restaurationen, Veränderungen etc.; Vollständigkeit lässt sich da natürlich nur dann erzielen, wenn die Besitzer und Vorstände von Kunstsammlungen in Westdeutschland dem schönen und in der Durchführung so mühevollen Plan rege Förderung angedeihen lassen. Desgleichen verspricht eine Fundgrube kunstgeschichtlicher Notizen das Correspondenzblatt zu werden in seinen Rubriken Fundbericht und Chronik. Die letztere Rubrik verzeichnet auch alle jene Notizen, welche Bezug auf westdeutsche Kunstdenkmäler haben, und rettet so viele wissenswerthe Mittheilungen, die sonst kaum ausserhalb des Journals, wo sie zuerst erschienen, bekannt geworden wären.

Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz, von **Rudolf Rahn.** Wien 1883. 8°. 399 S.

Rudolf Rahn in Zürich besitzt längst einen hellklingenden Namen in unserer Wissenschaft. Ihn zeichnet ein unermüdlicher Forschertrieb aus, gediegene Gelehrsamkeit, tiefer Ernst in der Behandlung jeder Aufgabe. Zu

seinen schätzbarsten Eigenschaften gehört aber ferner ein stark ausgeprägter Heimatssinn. All sein Wissen und Können ist dem Vaterlande gewidmet. Wir haben allen Grund, die Schweiz um ihr jüngeres Gelehrtengeschlecht, um die Rahn, Meyer von Knonau u. A. zu beneiden, welche so fest im Geburtslande wurzeln, so eng mit demselben verwachsen sind, dass sie als selbstverständlich ansehen, ihre umfassende Bildung zu seinem Ruhme und in seinem Dienste zu verwenden. Mit Ausnahme seiner Erstlingsschrift über den Kuppelbau behandeln alle Bücher und Aufsätze Rahn's Schweizer Gegenstände. Man möchte von ihm sagen, dass er erst die Schweiz für die Kunstgeschichte entdeckte. Einzelnes, wie die Züricher Kirchen, die Baseler Malerwerke zur Zeit Holbein's, die irischen Codices in St. Gallen, wurde bereits vor ihm eingehend erörtert. Rahn danken wir aber die erste zusammenhängende Schilderung des gesammten Schweizer Kunstlebens (an deren baldigen Abschluss wir leise den geehrten Herrn Verfasser erinnern möchten), er hat ausserdem eine stattliche Reihe älterer Kunstwerke, namentlich mittelalterliche Wandgemälde, der Vergessenheit entrissen und dadurch einen überraschenden Reichthum der Schweizer Kunstthätigkeit uns vor die Augen geführt. Auch die vorliegenden Wanderstudien haften ausschliesslich auf dem Schweizer Boden. Selbst wenn er, wie in dem ersten Aufsatze, Gegenstände allgemeiner Natur, das Verhältniss der Kunst zu dem umgebenden Volksleben erörtert, entlehnt er die Beispiele ausschliesslich seiner Heimat. Die Studien umspannen einen Zeitraum von nahezu tausend Jahren. Rahn erzählt die Schicksale des Gebetbuches Karl des Kahlen, welches aus dem Züricher Grossmünster in die Münchner Schatzkammer wanderte und gibt eine genaue Beschreibung der kostbaren Handschrift, er entwirft sodann das Bild eines mittelalterlichen Klosters, indem er den Bau und den Kunstschmuck (Glasgemälde) des Klosters Wettingen schildert. Den Studien über eine Pariser der Schweiz entstammende Minnesinger-Handschrift reihen sich Reiseberichte über das alte Kunstleben im Tessin, eine kritische Würdigung Bernardino Luini's und eine mit Liebe ausgeführte Darstellung, wie es im 16. Jahrhundert in einem Schweizer Bürgerhause und Edelsitze aussah, an. Den Schluss bildet eine biographische Skizze Aurel Robert's, des über seinem berühmten Bruder Leopold unverdient vergessenen Malers von La Chaux-de-Fonds. Unter den Aufsätzen dürfte jener über die Renaissancewerke im Tessin den Kunsthistoriker am meisten fesseln. Der Autor erweist sich auf einem bisher wenig bekannten Gebiete als kundiger und sicherer Führer. Angenehm hat es uns überrascht, dass Rahn, der gewöhnlich nur in schwerer Gelehrtenrüstung einherschreitet, auch kurz geschürzt und leicht gewappnet zu kämpfen versteht. Die »Erinnerungen an die Bürki'sche Sammlung« sind ganz ergötzlich zu lesen. Die Mehrzahl der Aufsätze besitzt dauernden Werth. Es war daher gut gethan, sie zu sammeln und in Buchform herauszugeben. *A. S.*

Architektur.

Alfred Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750. Stuttgart, Kohlhammer, 1882. 224 S. mit 320 Holzschnitten. — **Franz Rziha,** Studien über Steinmetzzeichen in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission, 7. Band, Jahrgang 1881, S. 27. Fortsetzung Jahrgang 1882 und 1883, mit 67 Tafeln Abbildungen (davon 40 publicirt).

Etwas spät gelange ich dazu, die Arbeit Klemm's anzuzeigen, aber ich freue mich nun zugleich noch einen anderen Aufsatz, welcher sich mit Klemms Thema mehr als einmal berührt, kurz besprechen zu können [1]). Er bildet zu der trefflichen Arbeit Klemm's die Folie. Klemm hat, soviel ich weiss, zum ersten Mal den Versuch gemacht, auf Grund der Steinmetzzeichen neben den schon früher benutzten Quellen archivalischer Art die Geschicke der Architekten und Bildhauer eines Landes darzustellen. Der Plan der Arbeit, die Geschichte aller der Baumeister und Bildhauer zu schreiben, welche im heutigen Königreich Württemberg geboren sind oder gelebt haben, leidet ja an einem offenbaren Mangel. Das aus vielen Theilchen zusammengesetzte Württemberg bildet jetzt kaum eine Einheit; war im Mittelalter und der Renaissance aber noch viel weniger ein geschlossenes Kunstgebiet, wie es Böhmen oder das Elsass wenigstens in etwas war. So muss eine solche Arbeit hundertfach über die politischen Grenzen eines Landes hinausgreifen, aber damit gewinnt sie auch für die Kunstgeschichte der benachbarten Länder eine um so höhere Bedeutung. Klemm leistet auf eine zusammenhängende Darstellung der künstlerischen Thätigkeit dieser Männer Verzicht, sondern bespricht in chronologischer Reihenfolge die einzelnen, ohne jedoch die wichtigeren Künstlerfamilien ganz von einander zu trennen.

Das Schwergewicht der Arbeit liegt auf dem Gebiet der Architektur; die Bildhauer sind nur schwach vertreten, und da dürfte doch noch wohl ein oder anderer Name fehlen. Da die ausgedehnte Sammlung von Steinmetzzeichen den Ausgangspunkt des Verfassers bildete, so war es bei der streitigen Natur derselben durchaus von Nöthen, auch diese Frage aufs Neue zu behandeln; das in verständiger, ruhiger Gedankenfolge gethan zu haben, rechne ich der Klemm'schen Arbeit als eins der grössten Verdienste an, und das um so mehr, da ich an den neuesten Studien Rziha's sehe, wie gefährlich diese hypothesenreiche Materie ist. Ich trete dessen Arbeiten, die im Wesentlichen veröffentlicht sind — von Text und Zeichnungen steht noch ein kleiner Theil aus — deshalb sofort entgegen, weil ich weiss, welches Aufsehen seine Behauptungen in Deutschland gemacht haben, und weil ich leider überzeugt bin, dass diese vielfach acceptirt werden. Mit einem ausserordentlichen Fleiss und Sammeleifer hat dieser in den verschiedensten Theilen Deutschlands und Oesterreichs Steinmetzzeichen gesammelt und hat dann auf Grund seiner mehr als 9000 Nummern umfassenden Sammlung den Versuch gemacht, die Bedeutung der

[1]) Ich glaube auf diese Arbeit schon eingehen zu dürfen, obwohl der Schlussaufsatz noch aussteht, da die Grundgedanken in dem Erschienenen bereits erledigt sind.

Steinmetzzeichen zu ermitteln. Nach ihm sind sie Bundeszeichen vom Meister seinen Gesellen gegeben, damit diese sich unter einander kennen, sie dienen so zugleich als Erkennungsmarke. Sie wurden den Steinmetzen vom Meister nicht nach Willkür gegeben, sondern mit Rücksicht auf einen Schlüssel, in den jedes Steinmetzzeichen der betreffenden Hütte hineinpassen musste. Indem der Steinmetze sein Zeichen in den Schlüssel einpasste, legitimirte er sich als Glied der Hütte. Es wäre nun von der grössten Bedeutung, diese Schlüssel zu kennen; wüssten wir sie, so würden wir ja nach 400—500 Jahren das Steinmetzzeichen einpassen können, wir würden einen jeden Steinmetzen seiner Hütte zuweisen können, es wäre dann möglich, eine Geschichte einer jeden Steinmetzhütte des Mittelalters und der Reformationszeit zu schreiben; wir könnten noch heute Werth und Einfluss einer jeden nachweisen. Rziha glaubt auch auf diese Fragen Antwort geben zu können. Nach ihm hätte es in Deutschland nur vier Haupthütten gegeben, geeint unter der Oberleitung Strassburgs, aus der sich auch die vier ursprünglich entwickelten. Die vier Haupthütten waren: Strassburg für Südwestdeutschland, Köln für Norddeutschland, Wien für die östlichen Länder und Bern für die Schweiz, wozu als fünfte von Anfang des 16. Jahrhunderts an die sächsischen Hütten traten. Jeder der vier Hütten entspricht ein Schlüssel, dessen Grundform bei Strassburg die Quadratur (Quadrat), bei Köln die Triangulatur (Dreieck), bei Wien der Vierpass (Quadrat und Kreise), bei Bern endlich der Dreipass (Dreieck mit Kreisen) gewesen sei. Diese seine Ansicht glaubt Rziha mit den uns erhaltenen Steinmetzordnungen und mit den Zeichen seiner Sammlung, von denen er auf 67 Blatt eine grosse Zahl alle in die angeblichen Schlüssel eingepasst bringt, begründen zu können. Ich muss bekennen, von seinen Gründen bin ich nicht überzeugt worden. Ich will nicht von der Verwendung von Gebräuchen und Erzählungen aus dem Freimaurerleben reden, die ich für durchaus unzulässig halte; auch mit der Interpretation der Steinmetzstatuten kann ich mich nicht einverstanden erklären. Ich will einen praktischen Versuch an den Strassburger Bauten machen, die nach der Theorie doch nur Zeichen enthalten dürfen, welche auf die Quadratur zurückgehen, also keinen Theil einer Kreislinie enthalten. Das ist aber bei einem grossen Theil auch schon der älteren — nach oberflächlicher Schätzung möchte ich glauben, es wäre die Mehrzahl — der Fall, sie alle müssten von fremden, hergereisten Steinmetzen herrühren. Und nun gar bei einem jüngeren Baue, dem herrlichen Treppenhause im Frauenhause, in dem fast kein Stein ohne Zeichen ist! An dessen Bau hätten nur fremde Steinmetzen gearbeitet, und das war zur Zeit, als die Strassburger Hütte am höchsten im Ansehen stand. Aber da könnte ja Rziha nur für Strassburg einen falschen Schlüssel aufgestellt haben, seine Theorie sonst im Allgemeinen begründet sein. Schon vor mehreren Jahren glaubte Rziha das Geheimniss der Steinmetzzeichen entdeckt zu haben. In einem Vortrag, den er am 15. Sept. 1879 auf der Generalversammlung der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine in Landshut hielt (vgl. das Protokoll im Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine 1880, S. 17 ff.), hatte er seine Theorie ausgeführt. Nach seiner damaligen Ansicht basiren

die Zeichen der gothischen Zeit bei der Wiener Hütte auf dem gleichseitigen Kreuz, bei Strassburg auf dem Dreieck, bei Köln auf dem Quadrat, bei Zürich auf dem Kreis. Heute ist nur noch Zürich, für das jetzt Bern steht, seinem Zeichen treu geblieben, Strassburg und Köln haben die Rollen getauscht, und bei Wien ist ein ganz anderes Zeichen eingetreten. Diese Differenzen zwischen den Anschauungen Rziha's sind gerade nicht geeignet, das Vertrauen zu seinen Hypothesen zu steigern.

Es ist nun ja nicht zu bezweifeln, dass die vier von Rziha angeführten Orte als Steinmetzhütten ganz besondere Bedeutung hatten, aber erst seit dem Jahre 1459, wo sie Gauhauptstädte wurden. Die ganze Hüttenorganisation war vor dem Tage von Regensburg nicht vorhanden; erst damals wurde Strassburg an die Spitze des Hüttenwesens gestellt. Wie sollte man auch denken, dass von einer Stadt, von einem Bau aus die ganze gesammte deutsche Steinmetzenschaft ausgegangen wäre. Es ist überhaupt bei allen über das ganze deutsche Reich sich ausdehnenden wirthschaftlichen Verbänden des Mittelalters die einheitliche Zusammenfassung nicht der Ausgangspunkt, sondern das letzte Ziel. Wenn nun vor 1459 keine Organisation der Hütten vorhanden war, die ich mit Alwin Schultz leugne, so können auch vorher keine geheimnissvollen Schlüssel aufgestellt sein. Oder wenn das selbst in einer Hütte geschehen wäre, so ist damit doch für das Steinmetzwesen im Allgemeinen nichts bewiesen. Wer sich mit Steinmetzzeichen längere Zeit befasst, der wird bei ihnen sehr bald bedeutende Differenzen entdecken, dieselben sind aber nicht geographisch geordnet, sondern der Zeit nach. Die romanischen und frühgothischen sind einfach, stellen Buchstaben, Handwerkszeuge, Blumen, Gliedmassen, einfache Figuren u. s. w. dar, die des 14. Jahrhunderts sind schon complicirter, das symbolische Bild tritt immer mehr zurück neben den rein aus Linien construirten Figuren; diese Häufung von Linien, vor Allem von gekrümmten, steigt dann noch gegen die Zeit der Renaissance. Diese Entwicklung lässt sich vortrefflich z. B. am Strassburger Münster beobachten, weil an ihm so überaus lange gearbeitet ist, und deshalb bedaure ich es doppelt, dass noch immer die Adler'sche Sammlung der Strassburger Steinmetzzeichen nicht veröffentlicht ist. Erst wenn für mehrere Hauptbauten solche umfassende Publicationen vorliegen, wird sich streng und fest die Umbildung der Zeichen verfolgen lassen. Eine grundlegende Arbeit über die Geschichte der Steinmetzzeichen und der Bauhütten stand uns ja vor wenigen Jahren in Aussicht, aber der frühe Tod Adolph Hammerschlag's, eines Schülers Woltmann's, hat diese Hoffnung zerstört.

Nun muss ich aber noch gegen eine Seite der Rziha'schen Forschungsmethode Einspruch erheben. Rziha findet, gleich vielen seiner Vorgänger, überall Symbole, überall wittert er Mystisches, Geheimnissvolles; überall zeigt sich ihm das Leben der Steinmetzen als von geheimnissvollen Formeln, mystischen Gebräuchen und Sitten durchsetzt. Ich muss dagegen bemerken, dass, so lange wir mit einer einfachen natürlichen Erklärung auskommen, man nie und nimmer zu symbolischen Deutungen greifen darf. Sonst kommen wir

dazu, in jedem Kreis die Ewigkeit dargestellt zu sehen, in jedem Dreieck ein Symbol der Dreieinigkeit, der Göttlichkeit zu sehen; und wenn man Rziha's Symbolregister (1881, 28 ff.) übersieht, da möchte man doch wirklich fragen, welche Figur denn noch einem mittelalterlichen Baumeister zu Gebote stand, die nicht ihm ein Symbol gewesen wäre. Wer eine Geschichte der Steinmetzhütten schreiben will, der soll zuerst bedenken, dass diese Handwerker ebenso Menschen waren wie wir, von unserem Fleisch und Blut, von derselben Frische und Natürlichkeit, die wir an unseren modernen Architekten gewohnt sind. Wer auf diesem Standpunkte steht, der wird auch mit kritischeren Augen allen angeblichen Urkunden und Traditionen der Freimaurer gegenüberstehen. Wenn irgendwo, so ist hier radicaler Zweifel am Platze. Zum mindesten wäre doch erforderlich gewesen, die Frage klar zu stellen, wann und unter welchen Umständen die Freimaurer aus dem Verband der wirklich arbeitenden Steinmetzen ausgeschieden sind.

Was die beigegebenen Tafeln anbelangt, so enthalten sie eine reiche Fülle von Steinmetzzeichen, die mit Sorgfalt ihren angeblichen Schlüsseln eingepasst sind. Manche von den Zeichen, das wird mir jeder zugeben, passen auch in einen andern Schlüssel. Weshalb auf Tafel 6 das Zeichen von Friedrich Schmidt in Wien steht, eingezeichnet in den Schlüssel von Köln, das ist mir unverständlich. Glaubt Rziha vielleicht, Schmidt hätte bei der Wahl seines Zeichens noch das Geheimniss der Kölner Hütte gekannt; dann wäre es ja das Einfachste gewesen, Rziha hätte sich an ihn gewandt, und ich bezweifle nicht, dass ihm der Meister in liebenswürdigster Weise sein »Geheimniss« geoffenbart hätte.

Ganz im Gegensatz zu Rziha hat Klemm in der verständigsten Weise diese und andere für die Baugeschichte wichtigen Fragen erörtert.

Zunächst handelt es sich um eine Frage, welche wohl bei einzelnen Bauten untersucht worden ist, dann aber fast stets, weil das Material, von dem einen Fall genommen, nicht ausreichte, nur halb entschieden werden konnte. Die Terminologie des mittelalterlichen Bauwesens ist in der Bezeichnung: »Baumeister« und »Baukassenverwalter«, »bauen« und »bauen lassen« so confus, dass da durch leichtfertige Benutzung eines dieser Ausdrücke mehr als einmal ein Abt, der nie den Meissel zur Hand genommen hatte, unter die »geistlichen Baumeister« versetzt ist, mehr als einmal ein armer Kassenbeamter zu dem Schöpfer unserer herrlichen Münster gemacht ist; ich brauche da nur an die Geschichte der Kölner und Strassburger Münster zu erinnern, wo die irrigen Anschauungen noch bis in die letzten Jahre unbeanstandet Geltung besassen. Hier hat nun Klemm für Württemberg nachgewiesen, dass in Zukunft auch dort eine Reihe von Namen aus der Reihe der Baumeister gestrichen werden müssen. So vor Allem der Abt Wilhelm von Hirschau, wenn ich da auch bekennen muss, dass ich die Deutung der Sculpturen der Peterskirche in Hirschau nicht für richtig halten kann. Nur für den Konrad von Wurmlingen scheint mir der Beweis nicht stichhaltig. Man möchte wohl den Ausdruck: »anno 1270 post Reminiscere incepit Cunradus de Wurmlingen canonicus mandato praepositi Cunradi novam sagristiam et alias officinas aedi-

ficavitque« mit Klemm dahin verstehen, dass Konrad, der seitens des Kapitels mit der Verwaltung des Bauvermögens und der Oberaufsicht betraute Stiftsherr war, wie bei den meisten Stiftern ein solches Amt bestand. Aber dagegen ist doch hervorzuheben, dass Konrad nicht eigentlicher Stiftsherr war, sondern ein Laie, der die Aufsicht über den Klosterkeller hatte. Vgl. Lorenz: Deutschlands Geschichtsquellen I, 47. Doch würde auch das eine wenig passende Verbindung sein.

Die sich anschliessende Untersuchung über die Steinmetzzeichen führt zu einem für die Kunstgeschichte sehr wichtigen Ergebniss. Er weist nach, dass die leibliche Verwandtschaft, die Abstammung von einem zeichenführenden Steinmetzen stets auch eine Aehnlichkeit in dem Zeichen seines Nachkommen, der im Berufe ihm folgte, bedingt und mit sich geführt hat. Der Beweis ist am umfassendsten geführt bei der Familie der Böblinger, dann bei den Meistern von Gmünd und bei der Familie der Ensinger. Er hat ferner beobachtet, dass überhaupt die Lehrlinge eines Meisters ein dem Zeichen des Meisters ähnliches wählten, so dass hier als ein Analogon zur leiblichen die geistige Verwandtschaft trat. Auf Grund dieses Ergebnisses sind wir in der Lage, die Geschicke der mittelalterlichen Baumeisterfamilien über ganz Deutschland zu verfolgen; eine Menge von Bauten, deren Erbauer bisher unbekannt war, können nun bestimmten Meistern oder doch Schulen zugewiesen werden. Es ist interessant zu beobachten, wie doch eigentlich nur wenige Familien es sind, die, über ganz Deutschland verbreitet, das gesammte Bauwesen in der Hand hatten. Vortrefflich ist die Darstellung der Wirksamkeit der ursprünglich von Köln ausgehenden Familie der Parler, Arler, Meister von Gmünd, die, unter Karl IV. in Prag wirkend, bald in ganz Süddeutschland fast alle wichtigen Bauten unter ihrer Leitung hatte: so Regensburg, Schloss Karlstein, Bartholomäuskirche in Kolin, Barbarakirche in Kuttenberg, Basel, Freiburg i. B., ja selbst der Mailänder Dom hat auf kurze Zeit unter der Leitung eines Gliedes der Familie, des Enricò da Gamodia, gestanden. Ich kann zu diesen Bauten noch das Strassburger Münster hinzufügen. Klemm hat sich durch eine Notiz Mone's verleiten lassen, in dem Johannes von Freiburg, der vor 1384 rex chori in Strassburg war, einen Münsterbaumeister zu vermuthen. Rex chori war der Inhaber einer angeblich von Heinrich II. gegründeten, sehr reichen Priesterpfründe; ihr Inhaber hatte aber mit der Bauleitung nichts zu thun. Aber der Michael von Freiburg, welcher am 18. Juni 1383 sein Amt am Strassburger Münster antritt und welcher hier bis 1385 nachweisbar ist, führt genau dasselbe Steinmetzzeichen, wie der Meister Peter von Gmünd, das uns im Prager Dom u. s. w. erhalten ist (vgl. die Abbildung des Zeichens des Michael in dieser Zeitschrift Bd. V, 273, Nr. 4 und das des Peter bei Klemm, S. 53). Ein Meister Michael wirkt aber 1380 (nach Schreiber, Zur Geschichte der Baukunst in Freiburg, S. 15) am Freiburger Münster; dass diese beiden identisch sind, scheint mir selbstredend. Da ein Sohn des grossen Meisters Peter Arler den Namen Michael führt, von dem wir nur sehr wenig wissen, so mag der Strassburger Münsterbaumeister mit ihm identisch sein; vielleicht ist er aber auch ein Sohn des in Freiburg wirkenden Johannes. Das im

Einzelnen auszuführen, ist natürlich hier nicht der Platz. In derselben Weise ist die Familie der Ensinger und Böblinger besprochen; die Meister von Ulm und Esslingen sind besonders für sich behandelt. Es sind im Ganzen nicht weniger als 619 Baumeister und Bildhauer (bis zum Jahre 1750 gehend), welche hier in derselben trefflichen Weise besprochen sind.

Es war eine solche Arbeit nur einem Manne möglich, der seine ganze Kraft für die Arbeit einsetzt, und dem von allen Seiten die dankenswertheste Unterstützung zu Theil ward. Wer in Zukunft über süddeutsche Baumeister und Bildhauer arbeitet, wird auf diese Arbeit stets zurückgreifen müssen. Manche von den Klemm'schen Hypothesen werden ohne Zweifel wieder zerstört werden, aber das muss ich zum Schlusse dem Buch nochmals nachrühmen, dass eine ruhige, streng kritische Betrachtung der Fragen es vor den meisten älteren Arbeiten auszeichnet. Wir sind ja leider daran gewöhnt, uns mit den Conjecturalkünsten von Kunstfreunden und historischen Dilettanten zufrieden geben zu müssen, die von einem Orte oder einer Person ausgehend, ohne ausreichendes Material, ohne System, ohne Kritik ein Luftgebäude von Hypothesen errichten. Aber nur dann, wenn von einem umfassenderen Standpunkt aus derartige Forschungen unternommen werden, sind solide Arbeiten zu erwarten, deren Ergebnisse nicht durch jeden neuen Fund widerlegt werden.

Strassburg, im Juni 1883. *Dr. Aloys Schulte.*

Palastbauten des Barockstils in Wien. Aufgenommen und herausgegeben von **G. Niemann.** Lief. I. Gartenpalais des Fürsten Schwarzenberg. 1 Bogen Text, 5 Kupfertafeln. Fol. Wien 1882.

Das alte Oesterreich, d. h. die Menschen, die Institutionen, die öffentlichen und privaten Zustände der alten Zeit schwinden mit jedem Tage mehr und mehr. Nur die alten Steine sind geblieben. An diese muss sich halten, wer sich ein Bild von dem alten Oesterreich, so wie es vor den Stürmen dieses Jahrhunderts und besonders der letzten Jahrzehnte bestand, verschaffen will. Es war daher wohl gethan, die Steine zum Sprechen zu bringen, besonders richtig gehandelt, die Barockarchitektur Oesterreichs in den Vordergrund zu stellen. Oesterreich hat zwar auch in früheren Perioden eine rege Bauthätigkeit entwickelt, so in der spätromanischen und gothischen Periode, dann wieder in dem Zeitalter der Renaissance. Man kann aber nicht behaupten, dass es in diesen früheren Jahrhunderten mit an der Spitze der Baubewegung gestanden hätte. Wohl gilt dieses von der Zeit 1680 bis 1740, in welcher es die meisten anderen Länder überragte, die monumentalen Werke dicht aneinander gereiht zeigt. Die Baudenkmäler des Barockstils besitzen für Oesterreich ein culturhistorisches Interesse. Nach dem siegreichen Ausgang der Türkenkriege nahm der Kaiserstaat einen unverhofften Aufschwung. Es hob sich seine politische Macht, es erstarkte im Innern der Reichthum des Adels. Oeffentliche Rechte besass die hohe Aristokratie nicht, in reichstem Maasse flossen ihr dagegen sociale Privilegien zu. Namentlich die Hauptstädte des Reiches gewannen durch den stärkeren Zuzug der grossen Grundherren, welche sich dem Hofe näherten, an Glanz und vornehmem Aussehen. Die

berühmtesten Paläste Wiens und Prags datiren aus dieser Zeit. Die Erinnerung an den Prinzen Eugen von Savoyen, dessen glorreiches Wirken in die gleiche Periode fällt, und welcher an der Wiederbelebung der Bauthätigkeit eifrigsten Antheil nahm, genügt, um die Bedeutung der Barockbauten für die österreichische Culturgeschichte klar zu legen. Die patriotische Erinnerung hätte vielleicht nicht für sich die Aufmerksamkeit auf die österreichischen Barockbauten gelenkt, wenn nicht die Hinneigung zu dem Barockstil in der Baupraxis der jüngsten Jahre ihr zu Hilfe gekommen wäre. Ueber die sichtlich vordringende Herrschaft des Barockstils in unser modernstes Kunstleben darf man sich nicht täuschen, gleichviel ob man die Thatsache belobt oder beklagt. Unser Urtheil würde viel milder ausfallen, wenn wir hoffen dürften, in demselben einen dauernden Ausdruck unseres architektonischen Formensinnes, wenigstens für grossstädtische Prunk- und Palastbauten, gefunden zu haben. Wir fürchten aber, dass auch der Barockstil uns nichts anderes bedeutet, als eine äussere Fassadendecoration, ohne eine gründliche Durchbildung und folgerichtige Anwendung der Formen, und dass auch diese Barockdecoration, wie es schon den unmittelbar vorher beliebten Ornamentweisen erging, bald der Mode weichen wird. Denn leider lieben wir auch in der Kunst mehr das Neue als das Gute. Dieser verderbliche Hang, immer etwas Neues zu haben, hat es bewirkt, dass die nichtsnutzigen Fratzen der Kate Greenaway einen Ludwig Richter aus unseren Kinderbüchern verdrängen konnte; warum sollten wir nicht japanesische und chinesische Fratzen auf die barocken Formen noch pfropfen? Das Gespenst japanesischer Zimmerdecoration zeigt sich bereits am Horizonte! Doch mit diesen Dingen hat die Wissenschaft nichts zu thun. Der Barockstil ist der berechtigte Ausdruck einer bestimmten Bildungsstufe, und muss als solcher auch in der Kunstgeschichte gebührende Rücksicht empfangen. Wir haben die Lücken unserer Kenntnisse des Barockstils oft beklagt, und freuen uns, dass eine der grössten Lücken vollkommen ausgefüllt wird. Das erste Heft der »Palastbauten des Barockstiles in Wien« ist dem Gartenpalais des Fürsten Schwarzenberg auf dem Rennwege gewidmet. Die Geschichte des im Anfang des vorigen Jahrhunderts allem Anscheine nach vom jüngeren Fischer von Erlach errichteten Baues theilt uns Berger mit, die Risse, Durchschnitte und Ansichten hat G. Niemann gezeichnet. Der Name des als Kunsttheoretiker, als Mitglied der österreichischen Expedition in Kleinasien und als Künstler rühmlich bekannten Architekten verbürgt die Tüchtigkeit und Genauigkeit der Arbeit. In der Ausstattung reiht sich das Werk den älteren Publicationen der Gesellschaft für vervielfältigende Künste würdig an. Wir wünschen ihm eine günstige Aufnahme und eine rasche Fortsetzung.

A. S.

Die deutschen Burgen in Friaul. Skizzen in Wort und Bild von **J. v. Zahn.** Graz bei Leuschner & Lubensky. Graz 1883. (S. 63.)

Dieses mit einigen Abbildungen von deutschen Burgruinen in Friaul schön ausgestattete Büchlein verdient auch von Kunsthistorikern aufmerksame Beachtung. Denn Friaul war noch in der Zeit der Hochrenaissance kein rein italienisches, sondern ein vielfach von germanischen Elementen beein-

flusstes Land. A. v. Zahn hat sich als Historiker ein Verdienst erworben, diese germanischen Wurzeln in Friaul nachgewiesen zu haben. Auch in den Kunstdenkmalen Friauls, selbst in der Malerschule Friauls, lässt sich der deutsche Einfluss nachweisen. War doch, wie O. v. Czörnig in seinem grossen Werke über Görz (Wien 1873 bei Braumüller, S. 468) nachgewiesen hat, noch im 17. Jahrhundert die deutsche Sprache theilweise gerichtliche Amtssprache in Friaul. Auf dem Umschlage hat v. Zahn den betreffenden Abschnitt der Karte von Cellarius abbilden lassen mit der Bezeichnung der alten Ortsnamen in deutscher Sprache. Das Büchlein ist »dem Lande Friaul« gewidmet.

R. v. E.

Malerei.

Karl Lamprecht, Initial-Ornamentik des VIII. bis XIII. Jahrhunderts. 44 Steindrucktafeln meist nach rheinischen Handschriften nebst erläuterndem Text. Leipzig 1882. Alphons Dürr.

Die Kunst des frühen Mittelalters ist ein Gebiet, dem sich die moderne Forschung selten zuwendet. Und doch ist der anscheinend spröde Gegenstand dankbar und bringt dem, der sich ihm liebevoll widmet, reiche Frucht. Freilich ist die Arbeit auf bisher fast unbebautem Boden mühsam, ein Verirren da, wo der Weg in fremder Gegend ohne Wegweiser gefunden werden muss, leicht möglich. Dafür sind aber diese Gebiete gegen die Invasion des Dilettantismus geschützt, denn Schritt um Schritt treten Forderungen heran, welchen nur tiefgehende geschichtliche Bildung zu genügen vermag. Der Name des Verfassers der vorliegenden Untersuchung bürgt für die solide historische Grundlage; und es ist denn auch das Resultat für die Kunstgeschichte sowohl wie für die Paläographie von hervorragender Bedeutung.

Die ausführliche Einleitung bespricht zunächst die Ornamentik der deutschen Stammeszeit, theils im Anschluss, theils auch im — und zwar meist berechtigten — Gegensatz zu Sophus Müller.

Genauere Kenntniss der deutschen Ornamentik in der Stammesepoche verdanken wir dem Buch von Sophus Müller »Die Thierornamentik im Norden«. Hier wird die autochthone Entwicklung der deutschen Kunstanfänge, deren von fremden Einflüssen völlig freie Ausbildung nachgewiesen. Aehnliches ist übrigens schon früher von Anton Springer (Ueber das Gesetzmässige in der Entwicklung der bildenden Künste, in der Wochenschrift »Im neuen Reich« 1873, I, Nr. 20) gesagt worden. Lamprecht vertritt mit Recht die Ansicht, dass bei den verschiedenen Ornamentclassen eine chronologische Aufeinanderfolge anzunehmen sei. Die primitivsten Ornamente sind die rein linearen, die aus einem äusserst geringfügigen Apparat, Punkt, Kreis, Linie und Combinationen derselben, gebildet werden. Diesem stehen die Ornamente, die von technischen Vorgängen herrühren, zeitlich nahe. Erst auf einer späteren Culturstufe aber treten die Ornamente hinzu, die durch Naturnachahmung gewonnen werden: Thier- und Pflanzenornamente. Den Uebergang vom linearen oder, wie Lamprecht sagt, Bandornament zum Thierornament wird in geistreicher Weise erklärt.

Wie sich die Bandornamentik einmal entwickelt hatte, lag der Uebergang zu thierischen Motiven nahe. Das wilde Gewirr und regellose Durcheinander der verschlungenen Bänder zeigte bereits so bewegtes Leben, dass es ein kleiner Schritt war, die organische Form, die dem Inhalt am besten entsprach, an die Stelle der mathematischen treten zu lassen. Man wird mit dieser Erklärung einverstanden sein müssen, wenn auch die dadurch bedingte Priorität des Thierornaments vor dem Pflanzenornament manches Bedenkliche hat.

Der Hinzutritt thierischer Elemente gereichte der Ornamentik zu geringem Glück. Die frühere Verwirrung des Bandornaments wurde jetzt zum regellosen Durcheinander. Der organische Ursprung der in wilder Zügellosigkeit durcheinander geworfenen Formen lässt sich oft kaum noch ahnen. Die Verachtung der natürlichen Formen brachte die Thierornamentik zu raschem Verfall.

Es ist bekannt, mit welcher überraschenden Gleichförmigkeit sich bei verschiedenen Völkern dieselben Haupttypen der Ornamente ausgebildet haben, ohne dass man doch auf eine Wechselwirkung schliessen dürfte. Die ältesten irischen Manuscripte haben in ihrer Ornamentirung mit den Ornamenten der deutschen Stammeszeit viel Verwandtes, dieselben Elemente und diese in derselben Anordnung. Dieser Umstand mochte für die Aufnahme und Nachahmung des irisch-keltischen Stiles in Deutschland günstig wirken. Von grösster Bedeutung war, dass der neue Stil durch dieselben irischen Missionare in Deutschland bekannt wurde, die gleichzeitig auch die Segnungen des Christenthums und damit die Anfänge zu einer höheren Cultur dorthin gebracht haben. Mit der neuen Technik, der Schreibkunst, der Federzeichnung auf Pergament, wurde fast unwillkürlich auch Vieles vom neuen Stil angenommen.

Durch den wohlthätigen Einfluss des irischen Stiles kam die wildbewegte deutsche Band- und Thierornamentik endlich zur Ruhe, für beide wurde jetzt die Abgrenzung gefunden. Von einem Aufgehen der deutschen Ornamentik in dem irischen Stil kann nicht die Rede sein, Verwandtes wurde entlehnt und dem bereits vorhandenen eigenen Stil in harmonischer Weiterbildung angepasst. Ueberhaupt erwies sich der deutsche Ornamentstil bereits so fest gefügt und fremdem Einflusse so wenig zugänglich, dass auch die vom Hofe Karls des Grossen ausgehende Renaissance ihn unberührt liess. Vielmehr tritt die Ornamentik in derselben karolingischen Zeit, unbekümmert um die von oben her geleitete Richtung der Cultur auf das Classische, in die wichtigste Phase ihrer Entwicklung ein, indem sie sich einen neuen Stoffkreis, der die bisher verwendeten allmälig verdrängen sollte, erschliesst: das vegetabilische Element.

Welche Bedeutung für die Geschichte der deutschen Kunst das Eindringen des Pflanzenornaments hatte, wird von Lamprecht in eindringlicher Weise erläutert. Die neuen Formen treten zunächst in äusserst directer Weise auf, an den Ecken der Initialen wachsen kleine Knospen und Blätter, sie gewinnen immer grössern Raum und verdrängen schliesslich — etwa im 12. Jahrhundert — das Band- und Thierornament ganz.

Mit dem 13. Jahrhundert schliesst die aufsteigende Entwicklung der deutschen Initialornamentik ab. Ein rascher Verfall derselben wird durch das Aufkommen einer neuen Kalligraphie bedingt, welche die bisherige Construction der Initialbuchstaben, die für die Ornamentation so günstig war, aufgibt und an ihre Stelle eine andere treten lässt, der aber die Uebersichtlichkeit und damit die Vorbedingung aller Buchstabenornamentik mangelt. Initial und Verzierung sind nicht mehr ein harmonisches, untrennbares Ganze, sie leben jetzt beide nebeneinander in einer willkürlichen, unorganischen Zusammenstellung.

Auf die dunkelsten Jahrhunderte deutschen Kunstfleisses hat die Betrachtung der Initialornamentik ein helles Licht geworfen. In der Kunst der Ornamentation stand der Initial lange Zeit an erster Stelle, jetzt tritt er die Führerschaft ab, glücklicherweise aber erst zu einer Zeit, in der die verschiedenen Zweige der bildenden Künste zu einer so hohen Entwicklung gelangt waren, dass die Ornamentik hier Zuflucht und dauernden Schutz finden konnte. *Jaro Springer.*

M. Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens von Q. Massijs bis zu den letzten Ausläufern der Schule P. P. Rubens'. Aus dem Vlämischen übersetzt von F. Reber. Mit 10 Radirungen und 40 Holzschn. München, Litterarisch-artistische Anstalt, 1881. XI u. 480 S., Lex. 8°. M. 9. — **F. F. Jos. van den Branden**, Geschiedenis van de Antwerpsche Schilderschool. Antwerpen, seit 1878 bis jetzt 1200 S. Lex. 8°.

Die grossartig angelegte Feier des dreihundertjährigen Geburtstages von Peter Paul Rubens, welche die Stadt Antwerpen 1877 veranstaltete, hatte in manchen Stücken nicht den berechtigten Erwartungen entsprochen: namentlich war die Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen von Rubens und seiner Schule völlig missglückt; und auch der erbitterte Streit über Rubens' Geburtsort brachte einen Misston in das Fest. Zweifellos das erfreulichste Resultat der Feier waren die litterarischen Erzeugnisse, welche dieselbe hervorrief: die verschiedenen Publicationen über Rubens und mehr noch zwei auf Anlass eines Preisausschreibens mit dem ersten Preise gekrönte Geschichten der Antwerpener Malerschule.

Mit den letzteren wollen wir uns hier beschäftigen. Wenn wir dies so spät thun — sind doch jetzt grade sechs Jahre seit jener Zeit verflossen —, so war die Veranlassung dazu der Wunsch, diese beiden Arbeiten, welche aus derselben Veranlassung hervorgegangen sind, dasselbe Thema behandelten und zwei der bekanntesten Geschichtsforscher Antwerpens zu Verfassern haben, gemeinsam zu besprechen; und dies bin ich erst jetzt im Stande. Denn während Max Rooses sein Werk fertig als Festgabe am Rubens-Jahrestage niederlegte und dasselbe bald im Druck ausgegeben wurde, ja bereits 1881 in deutscher Uebersetzung erschien, ist van den Branden's Werk, dessen erste Druckbogen 1878 ausgegeben wurden, nur sehr langsam fortgeschritten, ja heute noch nicht ganz beendet. Dennoch glaube ich, soweit uns hier das Buch angeht, dasselbe als abgeschlossen betrachten zu können, da van den Branden die Geschichte der Antwerpener Malerschule bereits bis in das 18. Jahrhundert,

also bis zu der Zeit, welche das »Repertorium« zu berücksichtigen hat, fortgeführt hat.

Bei dem Vergleich eines abgeschlossenen Werkes mit einem unfertigen, eines bereits in Uebersetzung und zwar grade im Deutschen erschienenen Werkes mit einem nur in der fremden Sprache vorliegenden Buche, werden wir leicht von vornherein für das erstere eingenommen werden. Dazu kommt, dass Rooses' Werk mit Radirungen und Holzschnitten gefällig ausgestattet ist. Bei näherer Bekanntschaft mit beiden Büchern wird sich jedoch das Urtheil in mancher Beziehung modificiren, da van den Branden's Arbeit auch Lichtseiten hat, wo Rooses' Arbeit Schattenseiten zeigt. Wenn ich aber das Resultat einer solchen eingehenderen Prüfung vorweg nehmen darf, so glaube ich, dass sowohl M. Rooses als Josef van den Branden das Zeugniss gebührt, dass sie einen werthvollen Beitrag zur Geschichte ihrer heimischen Kunst geliefert haben, und dass ihre Arbeiten für das Verständniss derselben wie für die Biographie der Künstler, für den Kunstforscher wie für den Liebhaber völlig unentbehrlich sind.

Beide Werke sind, obgleich sie dasselbe Thema behandeln, wesentlich von einander verschieden. Ausser jenen äusseren Vorzügen von Rooses' Arbeit, welche ich eben berührte, gebührt ihm der weitere Vorzug, dass seine Schreibweise fliessend und gefällig ist, dass er mit Wärme und Lebendigkeit schildert, dass er, ausser den zahlreichen, sehr zerstreuten Kunstschätzen seiner Heimath, fast alle grösseren Galerien Europas (mit Ausnahme der in den nordischen Hauptstädten) besucht hat und daher die Gemälde aus eigener Anschauung beurtheilt, dass er daher, wenigstens wo es sich um hervorragendere Künstler handelt, näher auf eine Charakteristik derselben eingeht und vielfach selbst ihre künstlerische Entwicklung zu zeichnen versucht. Van den Branden nimmt dagegen nur selten auch nur einen Anlauf zu einer eingehenderen Charakterzeichnung, beschränkt sich auf eine trockene Aufzählung der Bilder, höchstens mit einem kurzen Epitheton, auch wo er dieselben aus eigener Anschauung vortrefflich kennt, wie die Gemälde in allen belgischen Kirchen und Sammlungen, in Holland und einzelnen französischen Galerien. Auch sonst ist sein Werk eine wenig zusammenhängende Aneinanderkettung von beinahe zahllosen biographischen Notizen und einzelnen Bildertiteln, über welche der Leser leicht die grossen Verdienste des Buches übersieht. Dieselben bestehen einestheils in der sehr gewissenhaften Benützung alles älteren Urkundenmaterials sowohl wie der Kataloge und anderer Quellen über die Antwerpener Künstler und Kunstwerke, theils und vor Allem in dem ganz ausserordentlich reichen Material, welches der Verfasser selbst nach jahrelangen mühsamen und ermüdenden Archivstudien, vorwiegend in Antwerpen, neu zu Tage gefördert hat. Man vergleiche, was der Antwerpener Katalog, was der geschwätzige Compilator Michiels und selbst was Rooses und die Antwerpener »Liggere« über die Biographien der Künstler an einzelnen Daten beibringen mit dem, was wir bei van den Branden finden: und man wird bei den meisten Künstlern das bisherige Material verdoppelt und verdreifacht finden! Ein Havard, ein Michiels hätten aus diesen Schätzen, die freilich bei der bescheidenen Vortrags-

weise des Verfassers und da er leider auf eingehende Quellencitate aus Rücksicht auf den Verleger im Laufe seiner Arbeit mehr und mehr verzichtet hat, nur der mit der Künstlergeschichte Antwerpens genau Vertraute herauszufinden vermag, ganze Bibliotheken zusammen geschrieben und jedem Blatte ein Εὕρηκα in fetten Lettern vorgedruckt.

Da es nicht in gleichem Maasse die Gabe des Verfassers ist, in übersichtlicher Weise sein Material zu verarbeiten, und über der Fülle desselben auch immer die grossen Gesichtspunkte, die leitenden Gedanken in der Entwicklung der ganzen Schule wie der einzelnen Meister gross und klar herausleuchten zu lassen, so hätten wir gewünchst, der Verfasser hätte sich nicht genau an die Preisaufgabe gebunden: er hätte nicht eine Geschichte der Antwerpener Malerschule geben sollen, sondern ein Quellenbuch im Anschlusse an die »Liggere« und nach dem Vorbilde von A. van der Willigen's »Artistes de Harlem«. Allerdings hätte sich seine Arbeit dann nur an ein verhältnissmässig kleines Publicum, vorwiegend an die eigentlichen Kunstforscher gewandt; allein für diese wäre dieselbe eine noch zuverlässigere, reichere Quelle geworden, um daraus das Material zu eigenen Studien zu schöpfen und selbständige Kritik zu üben; in solcher Form würden die Forschungen des Verfassers weit rascher und gründlicher zum Allgemeingut geworden sein.

Ueber diesen Wunsch, wie der Verfasser uns Fachgenossen und unserer Wissenschaft mit seinen Studien noch mehr hätte nützen können, will ich aber wahrlich nicht vergessen, wie viel er mit seinem Buche auch in der vorliegenden Gestalt genützt hat, ja dass er nur so, namentlich durch seine ausserordentliche Kenntniss aller der so zersplitterten und zum Theil schwer zugänglichen Gemäldeschätze seiner Heimath, wie durch die zahlreichen Gemälde der Künstler, welche er aus den Archiven (Nachlass-Bücher) anführt, auch für die Bilderexegese der vlämischen Schule einen wesentlichen Beitrag geliefert hat.

Abgesehen davon und von der Fülle des andern Materials für die Biographie der Antwerpener Künstler, auf welche ich hier nur im Allgemeinen verweisen kann (wollte man alles Neue herausheben, so hiesse das ein zweites Buch schreiben!), hat van den Branden seinem Werk auch dadurch, dass er auch fremde Künstler, die nur vorübergehend in Antwerpen arbeiteten, mit in seiner Arbeit aufführt, ein weiteres Gebiet gegeben als Rooses. Ueber Lievens, Largillière, Helt-Stockade, Uytewael, Jan Porcellis und vor Allem über Adriaan Brouwer [1]), die sämmtlich von Rooses gar nicht genannt werden, erfahren wir eine Reihe neuer biographischer Details. Von kleineren Antwerpener Meistern finden wir gelegentlich den einen bei Rooses erwähnt, der bei van den Branden fehlt; und umgekehrt nennt dieser wieder Antwerpener Kleinmaler, welche Rooses übergeht. So sind P. van de Velde, Hans Tielens, Lucas Smout, Gillis und C. Peeters, Minderhout, Simon van Douw, Adriaan de Gryeff, Frans und Gillis Mostaert u. A. nur bei van den Branden besprochen, während ein Bles, L. de

[1]) Welche Bedeutung van den Branden's Funde gerade für A. Brouwer haben, darauf werde ich in nächster Zeit in einer besonderen Arbeit über diesen Meister (in den »Graphischen Künsten«) näher eingehen.

Heere, die beiden Bril, David de Heem d. J., Cornelis Molenaer, Jan de Reyn, Marinus, P. Snyers, die beiden Steenwijck, die Familie Willaerts u. A. von Rooses genannt, aber von van den Branden übergangen werden.

Ein gewisses Schwanken über die Grenze des Stoffes hinaus war schon durch das Thema veranlasst, welches m. E. glücklicher etwa als »Geschichte der vlämischen Malerei seit 1500 unter der Führung der Antwerpener Schule« gefasst wäre.

Das Bestreben nach einiger Vollständigkeit in der Aufzählung der Werke der einzelnen Meister tritt bei van den Branden, soweit dies nicht (wie bei Rubens, van Dyck, Teniers u. A.) weit über den Rahmen einer allgemeinen Geschichte der Antwerpener Schule hinausgehen würde, deutlich hervor. Da er aber, soweit es sich um Bilder im Auslande handelt, meist nach Katalogen citirt, ist er auf die ihm bekannten Kataloge angewiesen und verfällt in alle Irrthümer derselben. Das ist, wie bereits erwähnt, bei Rooses weit weniger der Fall. Dafür hat derselbe aber das Princip, bei Malern zweiten und dritten Ranges nur eines oder einige wenige Werke aufzuführen, ja häufig nur die Namen zu nennen, ohne irgend ein Gemälde namhaft zu machen. Offenbar haben ihn die grossen Meister zu sehr gefesselt, oder es hat ihm in den fremden Sammlungen die Zeit gefehlt, um auch den kleineren Meistern seine volle Aufmerksamkeit zu widmen. Dadurch ist der Verfasser aber gelegentlich zu Irrthümern über diese kleineren Meister, zu ungerechter Beurtheilung derselben und selbst zu falschen Schlüssen über einzelne Werke, welche grossen Meistern zugeschrieben werden, gekommen.

Ich kann nur einige wenige Meister herausgreifen. Ueber Cornelis de Wael hat Dr. L. Scheibler im letzten Heft des »Repertoriums« ausführlich berichtet. Von der Künstlerfamilie Peeters nennt Rooses nur den Bonaventura und den Jan Peeters [2]), während van den Branden auch die beiden andern Geschwister Gillis und Catharina Peeters namhaft macht. Aber von den beiden Gemälden des Jan, welche Rooses anführt, wird das der Pinakothek zu München jetzt dem Pieter Potter oder Beerstraaten zugeschrieben, während sich zahlreiche echte Gemälde (in Madrid Nr. 1518, Porcellis genannt; in Hannover, Stockholm, Cassel, Wien, Schwerin, Nr. 818, bei Fürst Liechtenstein Nr. 885, Bonaventura genannt, in Darmstadt Nr. 392, im Amalienstift zu Dessau Nr. 206, in Pommersfelden u. s. f.) hätten aufzählen lassen. Den Gillis Peeters, der als der älteste der Brüder zugleich ihr Lehrer gewesen zu sein scheint, kennt auch van den Branden nur aus den Urkunden. Nach seinen allerdings seltenen Gemälden verdient er aber um seiner selbst willen unter den vlämischen Landschaftern ebensowohl als durch das Verhältniss zu Bonaventura eine nähere Behandlung. In öffentlichen Sammlungen sind bezeichnete Landschaften von ihm in Dresden (Nr. 1100) und Düsseldorf; letztere gemeinsam mit dem jüngeren Bonaventura gemalt und eine afrikanische Küste darstellend; danach scheinen die drei Brüder, da auch Jan afrikanische Landschaften gezeichnet hat, ihre Seereise bis an die Westküste Afrikas ausgedehnt

---

[2]) Die ungleichmässige Schreibweise des Namens: Peeters, Peters und Peeter, beruht wohl nur auf einer Flüchtigkeit des Setzers.

zu haben, wahrscheinlich auf gemeinsamer Fahrt. Andere Gemälde seiner Hand besitzt Herr von Carstanjen in Berlin, Herr Präsident Stüve und Frau Koser ebenda, Herr Dr. Schubart in Dresden u. s. f. Sie sind fast ausnahmslos bezeichnet und zeigen einfache landschaftliche Motive, meist einen Bach mit Bäumen und einem Gehöft; etwa dem J. d'Arthois und A. Keirincx verwandt.

Von der Schwester dieser Künstler, von der 1615 geborenen Catharina Peeters, nennt Rooses ganz richtig ein C. Peeters 1657 bezeichnetes Seestück der Galerie Liechtenstein. Aber die vier Stillleben des Museo del Prado, welche er gleichfalls unter ihrem Namen aufführt, sind sicher nicht von Catharina, da sie sämmtlich CLARA P. A° 1611 oder CLARA PEETERS bezeichnet sind. Vielleicht war diese Stilllebenmalerin eine ältere Verwandte [8]).

Neben Willem oder Guillam van Herp führt Rooses noch den Geeraard van Herp auf (S. 436), obgleich derselbe zweifellos identisch ist mit Guillam: man hat aus seiner Bezeichnung G. van Herp das näherliegende Geeraard erfunden. Der Verfasser erwähnt nur zweier Bilder des Künstlers als ihm zugeschrieben und scheint seine gar nicht so seltenen Genrebilder vielmehr dem jüngern Hendrik van Herp zuzuschreiben. Bei van den Branden finden wir bereits eine grössere Zahl von Bildern namhaft gemacht und zwar sämmtlich richtig auf Guillam's Namen, in den Galerien zu Berlin, Stockholm, Brüssel (Dubus und Aremberg), Buckingham Palace (?) und Antwerpen. Ich füge noch die folgenden hinzu: bei Graf Moltke in Kopenhagen eine »Bauernkneipe« (Nr. 12), beim Grafen Harrach in Wien »plündernde Soldaten« (bez. 1664), in Montpellier das »Jägerfrühstück« (ohne Nummer, A. Brouwer gen.), bei Dr. Kuranda in Wien (1872) das »Ochsenschlachten«, bei Marquis of Bute in London zwei grössere Gesellschaftsstücke (bezeichnet: G. V. HERP), den »Besuch der Engel bei Abraham« in der Galerie zu Darmstadt, (Nr. 344), »zechende Bauern« bei H. Brasseur in Köln (D. Teniers genannt), ein ähnliches Bild früher im Privatbesitze zu Berlin, ein »Bauernstück« in der Galerie zu Bamberg (Nr. 237), wahrscheinlich auch »Jesus, Maria und Martha« in der Galerie zu Schwerin (Nr. 470) u. s. f. Auch die Angabe, dass G. van Herp Gemälde des D. van Delen staffirt habe, sah ich bestätigt, z. B. in einem späteren Bilde des Delen, welches Mr. Galton 1879 im Bethnal-Green-Branch Museum zu London ausgestellt hatte.

Wie sich Willem van Herp in seiner sehr eigenthümlichen Stellung unter den vlämischen Meistern erst durch Zusammenstellung und Vergleichung einer grösseren Reihe seiner Werke richtig beurtheilen lässt, so auch Simon de Vos, dessen herrliches Selbstbildniss beide Verfasser der »Antwerpener Malerschule« gleichmässig loben und von dem sie einige Kirchenbilder und das Liechtenstein'sche Genrebild anführen. In Deutschland sind aber ferner noch: in der Galerie Nostitz zu Prag eine Allegorie (bez. 1631), in Gotha die

---

[8]) Ich muss hier bekennen, dass ich gleichfalls selbst in van den Branden's Irrthum über den Vornamen jener Stilllebenmalerin verfallen bin, obgleich ich die Madrider Bilder sehr genau kannte und ihre Inschriften fascimilirt hatte. (cf. Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, S. 224)

»Abigail«, in Göttingen »Christus und Martha«, in Berlin »die Züchtigung des Amor«, im Schloss zu Würzburg »die Werke der Barmherzigkeit« (bez. 1641); in Kopenhagen die »fünf Sinne« (früher Nr. 191 unter Franken's Namen) u. a. m.

Ich habe bereits hervorgehoben, dass Rooses für die älteren Künstler der Antwerpener Schule kritischer und zum Theil auch vollständiger ist. Dennoch lassen auch bei ihm selbst die hervorragendsten Meister dieser Zeit in dieser Beziehung manches zu wünschen übrig. Betrachten wir nur einmal Quinten Massys. Rooses nennt und bespricht theilweise sehr ausführlich die beiden Altarwerke in Antwerpen und Brüssel, die Madonna in Berlin, den Christus und die Maria in Antwerpen, das Porträt des P. Aegidius in Longford Castle, die Madonna im Museum zu Amsterdam und den »Einnehmer und seine Frau« im Louvre. Die drei Bildnisse der Uffizien sind längst als Werke des Kölner »Meisters vom Tode der Maria« bekannt; und die Wiederholung der »Einnehmer« bei H. della Faille in Antwerpen, die ich zwar nicht kenne, scheint mir schon nach der Inschrift: Quinten Massys 1519 inventor, kaum auf Eigenhändigkeit Anspruch machen zu können. Dafür sind dem Verzeichniss echter Gemälde — die zahlreichen Schulbilder und alte Copien übergehe ich — noch hinzuzufügen: in Paris das köstliche »Holbein« genannte Bildniss eines Mannes bei Mr. Wilson, sowie die Halbfigur der Madonna und der Kopf einer hl. Magdalena bei M. Warneck; in Brüssel das grossartige Profilporträt im Besitz des Comte Eugène d'Oultremont, welches angeblich den Künstler selbst darstellen soll (bez. QVINTINVS METSYS PINGEBAT . ANNO . 1513); in London beim Rev. Mr. Russel eine Madonna im Zimmer; in Lucca die feine Halbfigur der Maria Magdalena vor schöner Landschaft beim Conte Mansi; das meisterhafte männliche Bildniss im Städel'schen Museum zu Frankfurt a. M.; der hl. Hieronymus in der Berliner Galerie (Marinus, dem er gelegentlich zugeschrieben ist, sehr überlegen); eine Magdalena bei Mad. James Rothschild in Paris; das Bildniss des Carondolet in München (Nr. 741); ausserdem die verschiedenen Wiederholungen (meist wohl von Schülerhand) des »segnenden Christus« und der »Maria« in Antwerpen, nämlich in der National Gallery zu London, im Besitz des Herrn Dr. Weber in Berlin etc.

Diese wenigen, mitten herausgegriffenen Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, nach welcher Richtung hin die beiden Werke einer Vervollständigung und Durcharbeitung bedürfen, wenn sie — wie nach ihrer Bedeutung und nach dem Bedürfniss, dem sie entgegengekommen sind, nicht zu bezweifeln ist — eine neue Auflage erleben. Aber auch so bieten sie des Neuen eine solche Fülle, dass sie für das Studium der Geschichte der vlämischen Malerei völlig unentbehrlich sind. *W. Bode.*

Raphael's Schule von Athen. Von **Anton Springer.** Erläuternder Text zu dem Kupferstiche von Louis Jacoby. Mit Illustrationen und Kunstbeilagen. Abdruck aus der Zeitschrift »Die graphischen Künste«. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1883.

Die vierte Centenariumsfeier von Raphael's Geburt ist ungewöhnlich schweigsam verlaufen. Weder das Fest in Rom noch das in Urbino liess sich auch nur annähernd vergleichen der gewaltigen Demonstration, als welche

sich die vierte Centenariumsfeier Michelangelo's in Florenz im Jahre 1875 darstellte. Welche Ergriffenheit der Massen, welche Bewegung in ganz Europa! — Soll das ein Urtheil gegen Raphael sein — ist er unserer Zeit fremd geworden? — Ich glaube nicht. Die pathetische Individualität Michelangelo's fordert zum Pathos heraus — mit dem Normalmenschen Raphael verkehren wir in gelassener Intimität — wir fühlen den Segen seines Umgangs entweder stets oder nie. — Doch die Forschung ist ja nicht von Affecten abhängig; aber auch da, welcher Unterschied in der Fülle von Publicationen im Jahre 1875 und 1883! Hier liegt die Erklärung anderswo; die Michelangeloforschung hat zugleich die Raphaelforschung in regen Fluss gebracht und so hat namentlich das letzte Lustrum nicht erst auf die Centenariumsfeier Raphael's gewartet, sondern eine Reihe schwerwiegender Arbeiten von fundamentaler Bedeutung für Aufhellung einzelner Partien der Entwicklungsgeschichte Raphael's zu Tage gefördert.

Dagegen hat uns das Centenariumsjahr mit einem Werke beschenkt, das wir lange mit Ungeduld erharrten: den Stich des erhabensten Werkes von Raphael: Die Schule von Athen, von Louis Jacoby. Deutschland hat damit ein so edles Weihegeschenk dem Genius des Künstlers dargebracht, wie es edler und grösser nicht gedacht werden kann. Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, welche die materielle Möglichkeit für die Durchführung dieses imposanten Werkes schuf — liess es sich aber nicht genügen, uns mit der Reproduction von Raphael's grösstem Werke zu beschenken — sie hat uns auch in Springer's Schrift einen Commentar dazu gegeben — welcher — man darf es aussprechen — wohl als Schlussstein der reichen exegetischen Litteratur dieses Werkes betrachtet werden kann. Möglich, dass der künstlerische Werdeprocess dieser Schöpfung noch durch den glücklichen Fund einer oder der anderen Skizze in seinen Details bereichert, möglich dass die inhaltliche Erklärung in dieser oder jener Einzelheit noch vervollständigt wird, alle wesentlichen Fragen in künstlerischer und sachlicher Beziehung haben aber durch die vorliegende Arbeit Springer's ihren positiven Abschluss erfahren.

Das erste Capitel der Springer'schen Schrift orientirt im Allgemeinen über Raphael's Thätigkeit im Vatican und über das Verhältniss dieser seiner Thätigkeit zu der seiner Vorgänger. Das zweite Capitel bespricht die gesammte malerische Ausschmückung der Camera della Segnatura, das dritte Capitel geht dann über zu der Schule von Athen. Hier wird zunächst die Beschreibung des Gemäldes vom rein künstlerischen Standpunkt gegeben, d. h. nur das angeführt, was der am Gemälde sieht, welcher ohne litterarischen Apparat mit scharfem Auge vor das Werk hintritt. Dann folgt die Besprechung der vorbereitenden Studien. Ich halte es nicht für wahrscheinlich, dass uns gerade bei der Schule von Athen alle Studien und Skizzen verloren sein sollten, welche auf einen Wechsel der Entwürfe während der Arbeit hindeuteten. Und so erscheint mir Springer's Vermuthung von überzeugender Kraft, dass Raphael aus dem Ringen mit dem widerspenstigen Stoffe der Disputa noch Früchte für die Composition der Schule von Athen reiften; dass die dort gewonnenen Erfah-

rungen auch für dieses Werk verwerthet wurden. Das Einzelne freilich hat eine nicht minder gründliche Vorbereitung erfahren, als dies in anderen Werken des Künstlers der Fall ist. Diese einzelnen Vorstudien werden sämmtlich von Springer besprochen, ihre Stellung in der Entwicklung des Ganzen festgestellt; die Ausscheidung der aus dem Besitze Arundel's herrührenden in der Oxforder Sammlung befindlichen Architekturzeichnung mit Apollo in der Nische aus der Reihe der Raphael'schen Entwürfe erscheint mir mit unanfechtbaren Beweisen gestützt und der Hinweis auf ihren Zusammenhang mit dem Stiche des Giorgio Mantuano ist von überzeugender Kraft.

Es folgt nun die Besprechung der älteren Deutungen des Bildes von Vasari an. Hier bildet den Schwerpunkt die Erklärung, wie man dazu kam, einzelnen Gruppen oder Gestalten der Schule von Athen eine christliche Deutung zu geben. Die Annahme von der Abhängigkeit des Vasari von dem Stich des Agostino Veneziano erscheint mir als eine glückliche Hypothese, sie bietet die einzige Möglichkeit, den wunderlichen Schluss von Vasari's Erklärung des Bildes zu verstehen; das Gleiche gilt von der Erklärung der seltsamen Taufe, welche das Werk Raphael's auf dem Stiche Ghisi's erhält. Nun folgt die Besprechung jener Erklärungen, welche in dem Gemälde ein nicht selten bis in das entfernteste Detail entwickeltes Bild der griechischen Philosophie und ihrer verschiedenen Richtungen sehen. — Der Grundgedanke ist unbedingt richtig; er ergibt sich ebenso nothwendig aus der künstlerischen Gliederung des Gehaltes, welcher sich in Ausschmückung der Camera della Segnatura offenbaren sollte, wie aus dem, was die Composition selbst unmittelbar ausspricht. Will man aber darauf aufmerksam machen, dass Plato nicht mehr der Mann des 16. Jahrhunderts war, sondern Paulus, so ist darauf einfach mit dem Hinweis geantwortet, dass populäre Werke wie Bembo's Asolanen und Castiglione's Cortiggiano, die ganz im Platonismus wurzeln, im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden — die Asolanen 1505, der Cortiggiano circa 1508. Also dass wir in der Schule von Athen eine Verherrlichung der Philosophie haben, daran kann nicht gerüttelt werden; dass die von Marsilius Ficinus ausgehende philosophische Strömung directen Einfluss auf den Inhalt des Gemäldes gehabt habe, auch dies ist wohl feststehend; aber dagegen wehrt sich die Erklärung Springer's mit Recht: erstens gegen das Zuvielwissenwollen — und wie da die Vermuthung an Stelle wissenschaftlicher Gewissheit getreten ist, zeigt am instructivsten seine Uebersicht der von Auslegern vorgebrachten Bezeichnungen der einzelnen Persönlichkeiten —, dann zweitens gegen jene, welche fast jede einzelne Gestalt, jede Gruppe mit einer Belegstelle aus Ficinus erklären möchten. Springer's eigene Erklärung des Bildes legt sich noch grössere Zurückhaltung auf, als es bereits die erste Auflage seines Buches Raphael und Michelangelo that — und dann hebt er eine Seite des Inhalts wenn möglich noch schärfer hervor als früher. Grimm hat im ersten Bande seines Commentars zu Vasari's Leben Raphael's den fruchtbaren Gedanken geäussert, dass auf dem Gemälde eine Darstellung des zu jener Zeit üblichen Studienganges gegeben werden sollte, ohne jedoch den Gedanken weiter zu verfolgen und ihn auszubilden. Springer's Erläuterung gipfelt in dem Satz: »Die

Webekette bildet in der Schule von Athen die Darstellung der sieben freien Künste, die Einschlagsfäden die Verherrlichung griechischer Philosophen.« Die Namen der einzelnen Philosophen nennt Springer nur da, wo sie unwiderleglich feststehen — viel wichtiger erscheint es ihm, darauf hinzuweisen, wie bestimmt und klar Raphael die Vertreter der einzelnen Disciplinen charakterisirte — zunächst im Vordergrunde die Grammatiker — dann in einer Gruppe die Arithmetik und Musik — dann rechts die Geometer und Astronomen — oben aber auf der Plattform Dialektik und Physik — dann Alles überragend Platon und Aristoteles. Ich möchte sagen: in der Springer'schen Formel ist das Gesetz ausgesprochen, in welchem alles Unanfechtbare früherer Erklärungsversuche, geläutert von ihren Irrthümern, zum Ausdrucke gekommen ist.

Möge Springer's Schrift populär werden; jedes Kunstwerk erklärt sich zunächst durch sich selbst — aber ein Werk wie die Schule von Athen, in dem sich so viel künstlerische Weisheit, aber auch so viel Gehalt und Inhalt der Zeit offenbart, wird doch erst ganz genossen, wenn es ganz verstanden wird. Und Springer's Schrift ist der beste Schlüssel zu diesem Verständniss.

H. J.

Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore. Con documenti inediti per **Giuseppe Colombo**, socio corrispondente della R. deputazione sovra gli studi di storia patria. Roma, Torino, Firenze: Fratelli Bocca librai di S. M. 1881. Prezzo L. 7. 1 Bd. in 8° von 382 Seiten.

Wer je Gaudenzio Ferrari und seinen Werken näher nachgegangen ist, weiss, wie schwer es hält, sich von diesem Künstler ein klares Bild zu machen. Jeden Augenblick sieht man sich genöthigt, sein Urtheil über denselben zu modificiren, und so gewinnt man schliesslich die Ueberzeugung, dass eigentlich nur diejenigen ein Recht haben, über Ferrari mitzusprechen, welche seine monumentalen Arbeiten aus eigener Anschauung kennen. Gaudenzio gehört zu jenen Meistern, bei denen im Alter eine bedeutende Abnahme der Phantasie und eine oft bedenkliche Lüderlichkeit in der Ausführung zu bemerken ist. Steht man z. B. vor den Fresken aus der Leidensgeschichte Christi in der vierten Capelle rechts von Sta. Maria delle Grazie in Mailand, so wird man von dem Künstler keine hohe Idee bekommen, suchen wir ihn dagegen in Varallo, seiner Heimat auf, wo er 1513 die kleine Kirche des Franciscanerklosters mit 21 Scenen aus dem Leben Jesu schmückte, dann staunen wir über sein dramatisches Talent und sein technisches Können. In Varallo erst wird man sich dessen bewusst, was der Meister zu leisten im Stande war, wenn er sein künstlerisches Gewissen zu Rathe zog.

Aus dem Gesagten allein schon erklärt sich die Thatsache, dass Ferrari in der Kunstgeschichte noch heute nicht den Platz einnimmt, der ihm gebührt. Von den Einen wird er kurzweg zu den Manieristen und Eklektikern gezählt, von den Andern bis in den Himmel gehoben. Ja, Lomazzo nennt ihn in seinem Buche »Idea del Tempio della pittura« sogar in einem Athemzuge mit den Allergrössten, mit Mantegna, Lionardo, Michelangelo, Raphael, Correggio und Tizian. Lomazzo war überhaupt, dies muss von vorne herein bemerkt werden, derjenige, welcher am besten für den Ruf seines Lehrers

sorgte; in seinem »Trattato della pittura« kommt derselbe nicht weniger als 43 mal vor. Was die späteren Kunsthistoriker wie Bordiga und Rio über Ferrari geschrieben haben, ist im Wesentlichen aus der Quelle des älteren Lombarden geschöpft.

Auch Colombo fusst, was die künstlerische Kritik der Werke Ferrari's betrifft, im Grossen und Ganzen noch auf Lomazzo und Bordiga, mit deren Aussprüchen er sich in den meisten Fällen zu decken sucht. Der Werth seines Buches liegt also nicht sowohl im ästhetischen, als im archivalischen Theile. Für die am Schlusse publicirten 28 Documente, die der Autor, wie er selbst in der Vorrede erzählt, dem gelehrten Pater Bruzza verdankt, können wir ihm nicht genug Anerkennung zollen. Durch sie ist manche Annahme, welche bisher allgemein Glauben fand, endgültig beseitigt worden. So wird z. B. jetzt, da man die Actenstücke XII, XIII, XIV und XXIV kennt, Niemand mehr die Behauptung Bordiga's, Ferrari habe als Junggeselle gelebt, wiederholen können. (Vgl. Notizie intorno alle opere di G. Ferrari. Milano 1821. Seite 49.)

Gaudenzio Ferrari wurde in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts, 1484 oder 1481, zu Valduggia, einem kleinen Orte im damaligen Mailändischen geboren, den man berührt, wenn man vom Ortasee über Gozzano nach Varallo geht. Sein Vater hiess Messer Antonio Lanfrancho, seine Mutter stammte aus der Familie der Vinci. Das Malen lernte Gaudenzio, wie Lomazzo im Trattato berichtet (S. 421), bei Stefano Scotto und Bernardino Luini, von welch Letzterem auch mehrere Motive auf den Schüler übergegangen sind. Die Behauptung, er sei vorher bei Gerolamo Giovenone in die Lehre gegangen, basirt auf keinerlei Aeusserung eines zeitgenössischen Schriftstellers, sondern ist lediglich auf eine Tradition zurückzuführen, welche sich in Vercelli, der Geburtsstadt Giovenone's, gebildet hat (cf. Lanzi, Storia pittorica dell' Italia. Edizione terza. Bd. IV, S. 186 u. 209). D'Azeglio — s. La Reale Galleria di Torino incisa e illustrata, fascicolo 1°, Torino 1836, gr. Fol. — weist zwar auf ein Bild Giovenone's hin, welches, seiner Zeit bei einem gewissen Gian Antonio Ranza in Vercelli, »Jeronimus Juvenonis maestro di Gaudencio« bezeichnet gewesen sein soll; dasselbe fällt für uns jedoch ausser Betracht, da es heute spurlos verschwunden ist. Die Echtheit der Inschrift muss aber mindestens bezweifelt werden, denn es ist schlechterdings nicht denkbar, dass ein Meister, um sich zu empfehlen, auf sein Werk den Namen seines Schülers setzte (cf. Vasari, Ed. Le Monnier, Bd. XI, S. 275, Anmerk. 2). Auch das Verhältniss Gaudenzio's zu Perugino und zu Raphael's Atelier in Rom ist durch keine Documente, weder durch archivalische noch durch künstlerische, festzustellen. Lomazzo, der als sein Schüler (s. Tratt. S. 112 u. 372) gewiss wie kein anderer Zeitgenosse über den Künstler Bescheid wusste, sagt nichts von solchen Beziehungen. Und was mich betrifft, so ist es meine feste Ueberzeugung, dass Ferrari sich weder in Florenz noch in Rom je aufgehalten hat, und dass er überhaupt nie über die Apenninen hinaus gekommen ist. Aber, wird man fragen, so ganz ohne Grund haben die Gelehrten Beziehungen Ferrari's zu Perugino und Raphael doch wohl nicht angenommen? Allerdings nicht! Sie

glaubten eben ihre Behauptung genügend zu begründen, indem sie auf die Stilverwandtschaft hinwiesen, welche bisweilen zwischen Ferrari's Werken und denen Perugino's und Raphael's besteht. Das allein beweist jedoch nichts. Wollten wir uns nach solchen Indizien Schlüsse erlauben, so liesse sich auch mit Leichtigkeit feststellen, dass Ferrari zu dem Cremoneser Maler Altobello Melone und zu den Florentinern Mariotto Albertinelli und Sogliani, mit deren Werken die Seinigen gelegentlich verwechselt werden (vgl. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei, Bd. VI, S. 521 und Bd. IV, S. 499), in einem Schulverhältniss gestanden, dann liesse sich auch beweisen, dass er zu Spagna, dessen Engeltypus nicht selten an ihn erinnert, Beziehungen hatte (Crowe, Ital. Malerei, Bd. IV, S. 335). Wir bleiben also dabei: was Ferrari geworden, verdankt er sich selbst, den Unterweisungen, die er in den Ateliers Scotto's und Luini's erhielt, und indirect den guten Principien, welche auch nach dem Fortgange Lionardo's noch auf der von Lodovico Sforza gegründeten Mailänder Akademie herrschten.

Im Folgenden sei nun auf den positiven Theil im Buche Colombo's näher eingegangen. Es fällt auf, dass aus der Jugendzeit des Meisters, die er wahrscheinlich in seiner Heimat verlebte, kein einziges Document existirt. Die ersten uns mitgetheilten Actenstücke zeigen uns Ferrari bereits in Vercelli. Am 26. Juli 1508 erhielt er daselbst von den Brüdern der Congregation der hl. Anna den Auftrag, für ihre Kirche ein Tafelbild zu malen. Dasselbe sollte bis Ostern fertig werden und 240 Gulden kosten. Ferrari scheint auch wirklich den Termin eingehalten zu haben, wie zwei Quittungen vom 7. Mai und 30. Juli 1509 beweisen. Das Gemälde selbst ist leider heute verschollen. In den Jahren 1510 und 1511 war Gaudenzio für Arona thätig, wo noch heute eine »Gaudentius Vincius« bezeichnete Tafel in 9 Abtheilungen den Beschauer mit Bewunderung erfüllt. Laut Instrument vom 25. Febr. 1510 sollte das Werk um Ostern 1511 vollendet sein, und wurden dem Meister für dasselbe 150 Dukaten zugesprochen. Charakteristisch ist die Klausel, nach welcher ihm, im Falle Minderwerthes der Ancona, eine gewisse Summe abgezogen werden soll, ehrenvoll allerdings wiederum der Umstand, dass die Abmachung vom 5. Juni 1511 am 26. Juli schon wieder annullirt wurde. 1514 begab sich der Meister nach Novara, um dort am 20. Juli einen für ihn sehr wichtigen Contract zu unterzeichnen. Es handelte sich in demselben um die Herstellung des schönen Tafelbildes in sechs Abtheilungen, welches sich in der Basilika di S. Gaudenzio, in der zweiten Capelle links vom Eingang befindet. Ferrari sollte für dasselbe 1250 Lire erhalten, eine Summe, die ihm nach und nach ausgezahlt wurde. 300 Lire waren sofort fällig, je 300 auf Ostern und St. Martini 1515, 350 endlich nach der Ablieferung des Bildes. Es scheint, dasselbe reifte sehr langsam und war weit davon entfernt, in den gewünschten 18 Monaten fertig zu sein, wenigstens fanden die Zahlungen in mehr als vier Raten statt und erstreckten sich über das Jahr 1515 hinaus bis in die Jahre 1516, 1517, 1518 und 1521. Die letzte Quittung datirt vom 21. März 1521. 1521 war es auch, als Ferrari am 9. Januar den Giuseppe di Amedeo Giovenone auf sechs Jahre zu sich in die Lehre nahm. Die folgenden Actenstücke aus

den Jahren 1525, 1528, 1529, 1530, 1531, 1532 und 1534 sind sämmtlich aus den Archiven von Vercelli geschöpft, wo der Künstler bis zum Herbst 1534 seinen ständigen Wohnsitz hatte. Den 9. Mai 1525 war er bei der Theilung der Hinterlassenschaft des Giovenone unter dessen Söhne Giampietro, Gerolamo und Giuseppe zugegen, und am 24. Juli 1528 fungirte er in der Familie Giovenone von Neuem als Zeuge bei der Schliessung eines Vertrages. An den 13. October sodann knüpft sich die Bestellung eines Tafelbildes für die jetzt nicht mehr vorhandene Chiesa della Trinità. Dasselbe musste bis zum August 1529 fertig sein und wurde mit 36 Scudi bezahlt. Da nicht gesagt wird, was das Bild vorstellte, ist es heute nicht mehr nachzuweisen. Auf festerem Boden stehen wir glücklicherweise in den Documenten IX, X und XI, die über Gaudenzio's Arbeiten in S. Cristoforo näheren Aufschluss geben. Zunächst erfahren wir, dass das berühmte Tafelbild im Chor und die Fresken zum Theil am 27. Juni 1529 bestellt wurden. Der Contract, in welchem dem Meister 150 Scudi und drei Säcke Korn zugesichert werden, ist zwischen ihm und Giovanni Angelo dei Corradi di Lignana abgeschlossen. Der Rahmen zu dem Bilde, welcher, beiläufig bemerkt, heute verschwunden ist, wird unter dem 3. Juli Meister Nikolaus de Vailate um den Preis von 35 Goldgulden vergeben. Was die Fresken in der sogenannten Cappella dell' Assunta betrifft, so sei bemerkt, dass dieselben erst aus dem Jahre 1533 stammen; in der betreffenden Urkunde vom 3. Nov. 1532 heisst es ausdrücklich: »incipiat laborare tempore veris prox. venturi«. Wir haben des Zusammenhangs halber vorgegriffen und wenden uns wieder um einige Jahre zurück. Am 2. December 1530 bestellte ein gewisser Troilo Avogadro di Collobiano ein Tafelbild bei Ferrari für die Cappella di S. Antonio in S. Marco. Der Meister verpflichtete sich, dasselbe bis zum 24. Juni 1531 zu liefern und zwar um den Preis von 50 Scudi, welche ihm in Raten von je 10 Scudi abbezahlt werden sollten. Eine Quittung vom 23. Febr. 1531 liegt noch heutigen Tags im Archive zu Vercelli. Aus dem XII. Document erfahren wir, dass Ferrari mit Zustimmung seines Sohnes Gerolamo, welcher, wie aus einer Urkunde von 1530 hervorgeht, schon länger volljährig war, seiner Tochter Margarethe am 2. Nov. 1532 500 mailändische Lire mit in die Ehe gab, aus dem XVII. endlich, dass die Gebrüder De Nanis in Casale bei ihm ein Bild bestellten. Die uns mitgetheilten Quittungen datiren vom 14. und 15. Januar 1532, sowie vom 9. Juli 1534.

Die Zeit der Uebersiedelung Ferrari's nach Mailand ist nicht festzustellen. Sicher scheint, dass der Meister von Ostern bis zum Herbst 1535 die Kuppel im Sanctuarium zu Saronno ausmalte, dass er den 4. Oct. 1535 wieder in Vercelli war und von 1539 an seinen Wohnsitz definitiv in Mailand genommen hat. Da jedoch der Vertrag für Saronno vom 28. Sept. 1534 im Archiv zu Mailand liegt, ist die Wahrscheinlichkeit nicht ausgeschlossen, dass er zeitweise sich bereits früher dort aufgehalten.

Während die Urkunden von Vercelli sich meistens auf Arbeiten Ferrari's beziehen, geben diejenigen von Mailand zum grossen Theil Auskunft über seine Privatverhältnisse. Nur über ein Werk seiner letzten Periode, über das Abend-

mahl in Sta. Maria della Passione sind archivalische Aufzeichnungen erhalten. Doch gehen wir der Reihenfolge nach. Am 8. Aug. 1539 bestätigte Ferrari ein im März desselben Jahres aufgesetztes Instrument seiner Frau Maria de la Foppa aus Morbegno, und am 22. Sept. ernannte er sogar einen Procurator für seine dortigen Interessen. In das gleiche Jahr fällt der Verkauf seines Hauses in Varallo an die Gebrüder de Agno. Aus dem Vertrag vom 5. Aug. geht hervor, dass die Abzahlung eine ratenweise war, und dass Ferrari 1541 und 1542 noch Geld auf seinem früheren Besitzthum stehen hatte. Ebenfalls 1539 fällt der Streit zwischen Gerolamo Carcano und Francesco Pessina, in dem Ferrari und Nicolo da Piacenza als Schiedsrichter zu fungiren hatten. Es handelte sich dabei um die Schätzung von Malereien des Pessina, mit denen der Auftraggeber nicht zufrieden war. Der Streit wurde am 8. October zu Gunsten des Malers entschieden. Das folgende Document, vom 20. Januar 1540, ist eine dem Francesco Belinzago ausgestellte Quittung über 50 Lire, das XXIV., vom 27. März 1540, die Zustimmung zu der Procura, welche Ferrari's Frau einem gewissen Gio. Pietro de Ulmo ertheilt hatte. Nun kommen die drei Actenstücke, welche sich auf das Bild in Sta. Maria della Passione beziehen. Ferrari's Fresken in Sta. Maria delle Grazie rühren von 1542 her, ein Bild für S. Paolo malte er im Jahre 1543, und die Cena in der Kirche della Passione 1544, der Auftrag für letztere wurde ihm jedoch schon im Jahre 1543 ertheilt. Die 40 Scudi, welche ihm am 17. April 1545 dafür ausbezahlt werden sollten, wie unter dem 18. Febr. 1544 stipulirt war, sind jedenfalls nur als ein Theil der ihm zuerkannten Summe zu betrachten. An die Cena knüpfte sich später ein wunderbarer Streit, der erst nach dem Tode des Meisters geschlichtet wurde. Der Pater Aurelio hatte dieselbe unrechtmässigerweise der Kirche S. Ambrogio de Merate geschenkt und sah sich 1549 genöthigt, seinen Schenkungsact zu widerrufen. Dass die Bürger von Merate das Bild nicht gerne herausgaben, lässt sich denken, erst am 10. Nov. 1551 wurden sie durch ein Decret förmlich dazu gezwungen. Das letzte Document, aus dem Jahre 1543, ist von geringer Bedeutung, wir erfahren aus demselben, wie Ferrari mit seinem Kunstgenossen Giovan Battista della Cerva zusammen auf drei Jahre ein Haus miethete, welches dem Gerolamo Busti gehörte. Busti liess sich für dasselbe 137 Pfund 10 Soldi bezahlen, wovon die eine Hälfte auf Ostern, die andere auf Michaelis fällig war.

Wir wenden uns jetzt zum exegetischen Theile im Buche Colombo's. Es muss betont werden, dass nicht alle Bilder, die der Verfasser Ferrari zuschreibt, wirklich von ihm herrühren, und dass auf der andern Seite authentische Gemälde des Meisters zuweilen von Colombo übergangen werden. Es sei hier nur ein Beispiel angeführt. In der Sacristei von S. Andrea zu Vercelli — vgl. Colombo, S. 172—173 — wird ein Fresko gezeigt, auf welchem die Mutter Gottes mit dem nackten Christuskinde auf dem Schoosse dargestellt ist, umgeben von Engelsköpfen auf rothem Grunde. In der Lünette darüber gewahren wir drei musicirende Putten, eine nett in den Raum hineincomponirte Gruppe. Der schlechte Zustand des Bildes, welches sich früher an einer anderen Stelle befand, die theilweise pietätlose Ueberschmierung der Fleischtöne

und der Draperien erschwert ein Urtheil sehr, immerhin möchte ich mit Bestimmtheit behaupten, dass dieses Fresko von Bernardino Lanini, einem Schüler Ferrari's herrührt. Die Form der Hände, die runden Gesichter, das dem Lanini eigenthümliche rothe Haar scheint denselben deutlich zu verrathen. Ein Vergleich mit dem auf Holz gemalten Madonnenbilde in Turin — Nr. 54 bis im Katalog der Pinakothek von 1871, Phot. von Brogi, Nr. 2306 — ergibt überdies, dass wir es in Vercelli nur mit einer Copie zu thun haben. Zu den Gemälden, welche der Verfasser unberücksichtigt liess, gehört ein Bild in Bellagio am Comersee. Dasselbe schmückt die kleine Kirche S. Giovanni. Es ist auf Holz gemalt, aber auf Leinwand übertragen, und mir durch einen von Frizzoni in Mailand gütigst mitgetheilten Stich Pianazzi's bekannt. In einer Hügellandschaft gewahren wir auf Wolken thronend, die Füsse auf einen Engelskopf gestellt, den Heiland, umgeben von Engeln mit den Werkzeugen der Passion. Unten links Johannes der Täufer und Petrus mit acht knieenden Donatorinnen, rechts Stephanus und Paulus mit sechs Donatoren, die sich ebenfalls auf die Kniee geworfen haben. Das Bild, in der Composition streng symmetrisch, in den Linien harmonisch, gehört zu den bessern Werken Ferrari's und dürfte in die Zeit fallen, wo er noch kein Compagniegeschäft mit Giovan Battista della Cerva hatte. (Vgl. Archivio storico lombardo vom 31. Dec. 1882. Anno IX, Fasc. IV: Di alcune pitture esistenti nel territorio di Bellagio.)

Schliesslich sei noch auf einige Irrthümer hingewiesen, die sich in das Buch Colombo's eingeschlichen haben. Der Verfasser begeht auf Seite 167, in dem Capitel, wo er von den Fresken Ferrari's in der Kuppel der Wallfahrtskirche zu Saronno spricht, einen Fehler, indem er als Mitarbeiter Ferrari's auch Cesare da Sesto nennt. Nicht Cesare da Sesto hat in Saronno gemalt, sondern Cesare Magno, wie aus der Inschrift: Caesar Magnus faciebat 1533 deutlich hervorgeht (vgl. Dohme's Kunst und Künstler, Bd. V, S. 71 und 84 und Neujahrsblatt der Züricher Künstlergesellschaft von 1880, S. 11 u. 22). — S. 39 Zeile 3 von unten ist anstatt 1543 1843, S. 229 Zeile 6 von unten statt 37 137 und S. 86 Zeile 9 von unten für 13 del Dicembre 23 del dicembre zu lesen. S. 86 correspondirt der Text überhaupt nicht genau mit den Documenten. — Entschieden falsch commentirt Colombo, nach meiner Ansicht, den Ausdruck de Varali (cf. S. 41 und S. 104), derselbe bezeichnet nicht den Wohnsitz, sondern nur die Herkunft Ferrari's. Bekanntlich pflegten sich ja auch andere Künstler, wie z. B. Andrea Previtali aus Bergamo, bloss in dem Fall nach ihrer Vaterstadt zu nennen, wenn sie nicht in derselben wohnten. — Im letzten Capitel endlich stellt Colombo die Behauptung auf, Ferrari's Züge seien uns nur auf einem Bilde Bernardino Lanini's in S. Nazzaro in Mailand erhalten. Dies ist entschieden ein Irrthum, ich fand bei einem aufmerksamen Vergleiche, dass die von der Tradition in S. Cristoforo zu Vercelli als Ferrari bezeichnete Gestalt sich durchaus mit derjenigen in S. Nazzaro deckt und begreife nicht, wie Colombo sagen kann (S. 274), das Bildniss in Vercelli sei »in tutto differente dal ritratto di Milano«.

Der langjährige Aufenthalt Ferrari's in Vercelli gab Anlass zu einem Missverständniss, von verschiedenen Seiten wurde der Künstler in Folge dessen

der Schule von Vercelli eingereiht. In Wirklichkeit gehört er der mailändischen Schule an und zwar der mailändischen Schule im engern Sinne des Wortes; in Vercelli hat Gaudenzio, wie Colombo nachgewiesen, nur als Lehrer gewirkt. Seine Beziehungen zu den dortigen Meistern, auf die bereits in dem uns vorliegenden Buche interessante Schlaglichter fallen, will Colombo in einem zweiten Bande behandeln. Hoffentlich lässt derselbe nicht zu lange auf sich warten, denn wenn er, wie vorauszusehen (vgl. S. 3, 125 und 233), sich ebenfalls auf ein reiches Actenmaterial stützt, wird er ein willkommener Beitrag zur Geschichte der Malerei in Oberitalien sein. *Carl Brun.*

Die Schätze der grossen Gemälde-Galerien Englands. Herausgegeben von Lord **Ronald Gower.** Leipzig, Otto Schulze, 11 Querstrasse, 1882. Lief. 2—4.

Es wurde an dieser Stelle (Repertorium V, S. 457) die erste Lieferung dieser deutschen Ausgabe des englischen Werkes bereits willkommen geheissen. Die Schätze, welche sich in den englischen Privatgalerien verbergen und dem Fremden so schwer zugänglich sind, werden in ausgezeichneter Auswahl in dieser Publication nun auch dem deutschen Publicum zugänglich gemacht. Die schönsten Miniaturen werden darin gleichfalls berücksichtigt. Die vorliegenden drei Lieferungen bieten eine interessante Zusammenstellung hervorragender Meisterwerke. Die Niederländer sind vertreten durch Franz Hals (Bildniss eines Cavaliers, Hertford House), Teniers (Rauchende Kriegsleute von 1647, Deepdene), Metsu (Ein schreibender Mann, gleichfalls Deepdene); die Italiener durch das grosse Meisterwerk des Annibale Caracci: die drei Marien beim Leichnam Christi (Schloss Howard), Meissonier (Punchinello, Hertford House); die Engländer durch Thomas Lawrence (das Meisterporträt der schönen Gräfin Elisabeth Grosvenor, Stafford House) und durch Miniaturen von Isaac Oliver, Hoskins und Cosway.

Was die begleitenden Notizen betrifft, so haben sie zwei treffliche Eigenschaften: sie sind knapp und ganz sachlich; was zur Orientirung über die Herkunft und den künstlerischen Zustand der Bilder zu wissen nothwendig ist, sagen sie kurz und bündig; nichts weiter. Dem schönen Unternehmen ist die regste Theilnahme von Seite des Publicums zu wünschen. Liegt einmal die Sammlung vollständig vor, so wird sie einen seltenen Hausschatz für jeden Kunstfreund bilden.

Kunstindustrie. Costüme.

La Tapisserie par **Eugène Müntz.** Paris, A. Quantin, 1882. 8°, 372 S.

Die »Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts«, welche seit einigen Jahren von der berühmten Pariser Druckerfirma Quantin herausgegeben wird, hat uns bereits mit mehreren trefflichen kunsthistorischen und kunsttechnischen Arbeiten bekannt gemacht. Zu den trefflichsten und werthvollsten gehört die Geschichte der Teppichkunst. Sie konnte in keine besseren Hände gelegt werden, als in jene des gelehrten Conservators der Sammlungen der französischen Akademie. Zur umfassenden Archivkunde gesellt sich bei

E. Müntz eine vieljährige Beschäftigung mit dem Gegenstande, welchen er hier behandelt. Auf wenigen Gebieten der Kunstgeschichte bringt das Studium der Archive so gute Früchte, wie auf jenem der Geschichte der Teppiche. Vorwiegend für Rechnung vornehmer Stände gearbeitet, kostbare Bestandtheile des Inventars der Kirchen, Schlösser und Paläste, werden Teppiche in Urkunden viel häufiger erwähnt, als monumentale Werke. Müntz hatte schon wiederholt Gelegenheit, seine reichen archivalischen Kenntnisse im Dienste der Kunstgeschichte zu verwerthen. Er begnügt sich aber nicht mit der kühlen Schilderung der äusseren Geschichte, sondern zeigt ein warmes Herz, ein wahrhaft künstlerisches Interesse für die Sache. Wie immer, wenn man sich intensiv mit einem Gegenstande beschäftigt, gewinnt derselbe eine gesteigerte Bedeutung und weckt die Begeisterung. Müntz ist in dieser Lage. Ihm sind die Teppiche kein todter Schmuck, keine leere Decoration; die Kunstentwicklung findet vielmehr auch in diesen ihr Spiegelbild; unter den historischen Denkmälern, welche die mannigfachen Wandlungen der Phantasie und des Formensinnes anschaulich machen, nehmen die Teppiche keineswegs eine untergeordnete Stellung ein. In der Vorrede spricht sich Müntz über die Geringschätzung, welche die Teppiche bisher erduldet, in scharfer Weise aus. »Die Geschichtsschreiber der Malerei zeigen dem Teppichwesen gegenüber eine vollkommene Gleichgiltigkeit. Seltsam. Die Arbeiten auch des schlechtesten Malers halten sie der Ehre eingehendster Prüfung und Würdigung werth, vorausgesetzt, dass sie auf einer Holztafel oder auf Leinwand angefertigt sind. Sie verschmähen es aber, auch nur einen flüchtigen Blick auf die kostbarsten Seiden- und Goldgewebe zu werfen, welche Gedanken der grössten Meister und diese zuweilen mit seltener Vollendung wiedergeben.« Mit einiger Einschränkung muss man den Tadel wohl gelten lassen. Ganz gleichgiltig hat sich die Forschung auch früher nicht zu den Teppichen verhalten. Sie hat, um nur einzelne Beispiele anzuführen, den Einfluss der orientalischen Teppiche auf die decorative Sculptur der romanischen Periode schon vor zwanzig Jahren nachgewiesen, auch den Zusammenhang der altflandrischen Teppiche mit der gleichzeitigen Malerei erörtert. Im Ganzen behält aber der Verfasser Recht, wenn er behauptet, dass sich erst in jüngster Zeit die eingehende Aufmerksamkeit und das wissenschaftliche Studium diesem Zweige der vergangenen Kunstthätigkeit zuwendet. Die Erklärung dafür braucht man nicht weit zu suchen. Die kunsthistorische Forschung erscheint von dem Materiale, welches ihr geboten wird, in ungleich höherem Maasse abhängig, als die Staatengeschichte. Unwillkürlich tritt schon bei dem Aufsuchen des Materiales die ästhetische Empfindung, das künstlerische Interesse mit in das Spiel. Nur in wenigen seltenen Fällen werden ältere Kunstwerke und vergangene Kunstrichtungen zuerst wegen ihres historischen Werthes beachtet und geht die Forschung unabhängig von der herrschenden Kunstströmung ihren Weg. Gewöhnlich gibt die letztere die Anregung, sich mit verwandten, als Muster angenommenen Gegenständen wissenschaftlich zu beschäftigen, ihre Natur tiefer zu ergründen, ihre Entwicklung und ihr Schicksal genauer zu verfolgen. Als die antike Kunst im vorigen Jahrhundert in die Kreise der Kunstpraxis wieder eindrang,

sogar der Mode Gesetz und Regel dictirte, hob sich auch gar bald die classische Archäologie zu reichster Blüthe. Die antike Kunst lebte bereits in der Phantasie der Gebildeten, ehe der Verstand der Gelehrten von ihr Besitz ergriff. Die romantische Schule leitete das kunsthistorische Interesse an den Bauten und Bildern des Mittelalters wirksam ein, lenkte die Aufmerksamkeit der Forscher auf Werke, welche bis dahin für jene stumm geblieben waren. Als der Geschmack der Kunstliebhaber sich den Schöpfungen der jüngern Jahrhunderte in den nordischen Ländern zuwandte, gewannen diese auch für den Kunsthistoriker eine erhöhte Bedeutung und ging die frühere Gleichgiltigkeit in eine zuweilen fast übertriebene Begeisterung über. Die Kunstgeschichte, in verschiedenen Zeiten geschrieben, zeigt auch einen verschiedenen Ausbau der einzelnen Capitel. Sie trifft dafür kein Tadel, da sie durch die Natur ihres Gegenstandes an das wirkliche Kunstleben gebunden erscheint, die Förderung des Kunstsinnes noch weniger von ihren Zielen und Aufgaben auszuschliessen vermag, als die Staatengeschichte die Klärung des politischen Urtheiles. Dann erst verdiente sie in vollem Maasse den Vorwurf des Wetterwendigen und Unbeständigen, wenn sie vergangene Kunstrichtungen, nachdem sich die Gunst der unmittelbaren Gegenwart von ihnen abgekehrt, auch wieder der Vergessenheit überlieferte. Was einmal der Geschichte einverleibt ist, muss den ihm gebührenden Platz in derselben bewahren, gleichviel, ob es augenblicklichen Interessen zusagt oder nicht.

Erst in der jüngsten Zeit haben sich die decorativen Künste einen weiteren Raum in der öffentlichen ästhetischen Meinung erobert. In früheren Menschenaltern durften sie als ein Stiefkind der Kunstpraxis gelten, tief unter der reinen Kunst stehend, derselben jedenfalls nicht ebenbürtig. Die Folge war ihre geringe Beachtung seitens der Kunstgeschichte. Das hat sich in dem letzten Jahrzehnt gründlich geändert. Unserem ganzen Kunstleben droht die Gefahr, sich in der decorativen Richtung zu verflüchtigen. An die Stelle tiefer Gedanken tritt die reiche Form; die Rücksicht auf die Umgebung, ein Zusammenstimmen mit derselben, wirkt bei der Composition des einzelnen Werkes namhaft mit. Unsere Grossväter sammelten Charakterköpfe und studirten ideale Typen, wir erfreuen uns an »Formenschätzen«. Diese Tendenz findet in der Wissenschaft einen deutlichen Wiederhall. Im Gegensatze zu früheren Zeiten steht die Erforschung der Geschichte der decorativen Künste an der Tagesordnung. Müntz hat Recht, wenn er sein Buch mit dem Satze beginnt, dass die Geschichte des Teppichwesens von heute datire. Wir dürfen hinzufügen, dass morgen sich fast alle Welt mit dem Gegenstande beschäftigen werde. Nach dem Gange der Dinge zu schliessen, dürfte in der nächsten Zukunft das Studium der decorativen Künste auch in litterarischen und wissenschaftlichen Kreisen die grösste Rolle spielen.

In der Heimat der Gobelins, in dem Lande, in welchem noch gegenwärtig viele Kathedralkirchen grosser Teppichschätze aus dem Mittelalter und der Renaissanceperiode sich rühmen dürfen, hat begreiflicherweise die Teppichkunde schon seit längerer Zeit eine reiche Pflege erfahren. Michel, Jubinal, Guiffrey, Farcy u. A. sind in der Litteratur wohlklingende Namen. Ausserhalb

Frankreichs verdienen besonders Wauters und Pinchart in Belgien, Conti, Braghirolli, Campori in Italien hervorgehoben zu werden. Ihnen reiht sich nun E. Müntz an, die Resultate ihrer Forschungen mit den eigenen umfassenden Untersuchungen auf diesem Gebiete verknüpfend. Sein Buch enthüllt die Geschichte des Teppichwesens von den altorientalischen Zeiten bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts. Von der Ausstellung altorientalischer Teppiche in Wien, welche Herr Graf in Aegypten gesammelt hatte, konnte Müntz keine Früchte pflücken, da im Augenblicke ihrer Eröffnung sein Buch bereits fertig gedruckt war. Ein wichtiges Resultat derselben, den Nachweis, dass die Hautelissetechnik dem alten Orient bekannt war, hat er vorweg seiner Schrift einverleibt. Am eingehendsten bespricht Müntz, dem grösseren Quellenreichthum gemäss, die Teppiche des späteren Mittelalters und der folgenden Jahrhunderte, doch enthalten auch die Capitel über das Teppichwesen bei den Römern und Byzantinern viel Lehrreiches. Specialisten bleibt es überlassen, das Buch vom kunsttechnischen Standpunkte zu prüfen; was ein Kunsthistoriker aus demselben lernen kann, mag wenigstens durch einige Beispiele angedeutet werden.

Zu den wichtigsten Problemen der Kunstgeschichte gehört die Feststellung und richtige Begrenzung des internationalen Verkehrs. Derselbe spielt auf dem Gebiete der decorativen Künste eine hervorragende Rolle. Namentlich bilden Teppiche einen Hauptgegenstand des Kunsthandels. Der Vortritt des christlichen und mohamedanischen Orients in der Teppichindustrie ist bekannt. Nun fesselt unser Interesse nicht allein die Wanderung der orientalischen Stoffe durch die mannigfachsten Landschaften des Occidentes und der Nachweis, wohin dieselben in grösserer Zahl gelangten, sondern auch der Einblick in ihre weitere Verarbeitung durch abendländische Künstler. Die Muster wurden nicht allein in abendländischen Teppichen nachgeahmt, sondern auch in ein anderes Material übertragen. Die Thatsache der Uebertragung wird durch untrügliche Kennzeichen bewiesen. Der Teppichweber wiederholt auf einer grösseren Fläche die Patrone und gewinnt durch Umdrehung der letztern das ganze stets aus zwei gleichen Hälften bestehende Bild. Wo in der ornamentalen Malerei und Sculptur des Mittelalters dieselben Merkmale sich zeigen, darf man mit Sicherheit auf Entlehnung von Teppichmustern schliessen. Wichtig erscheint der Platz, welchen solche von Teppichen abhängige Ornamente einnehmen. Die Teppiche deckten Pfeiler, Wände, und schmückten den Boden. Den gleichen Platz behaupten mit Vorliebe die Sculpturen und Mosaiken, welche einander zugekehrte Thiere, sich regelmässig wiederholende Blattmotive, also Teppichmuster zeigen. Sie geben sich dadurch geradezu als Surrogate der Teppiche zu erkennen. In gleicher Weise begegnen wir Teppichmustern auf Sculpturen dort, wo der Steinfries ein anderes Bauglied einsäumt, ein weiterer Beweis, dass die Künstler des Mittelalters keineswegs blindlings und zufällig nach Teppichmustern griffen, sondern mit klarem Bewusstsein die Function der Teppiche durch ihre Werke wiedergeben wollten. Dass sie zu orientalischen Teppichen griffen, erklärt sich aus der weiten Verbreitung und hohen Werthschätzung derselben. Es verdient beachtet zu werden,

dass im Kreise der decorativen Sculptur das aus der Fremde empfangene Ornament eine so grosse Herrschaft gewinnt, während in der Miniaturmalerei gerade das Ornament den eigenthümlichen Zug der abendländischen Phantasie und der nordischen Völker am deutlichsten ausspricht.

Das Studium der Teppiche gewährte uns einen Einblick in die Compositionsgrundsätze des Mittelalters; es bietet aber auch eine reiche ikonographische Ausbeute. An der Hand der Teppiche werden wir in überraschender Weise in die Gedankenwelt der frühesten Jahrhunderte eingeführt, entdecken sowohl die bleibenden wie die wechselnden Phantasiebilder, an welchen sich unsere Vorfahren ergötzten. Dass in Bezug auf die wechselnden Vorstellungskreise gewisse Gesetze walten, das Verschwinden des einen, das Auftauchen des anderen Kreises mit den allgemeinen Wandlungen der Bildung zusammenhängt, steht ausser allem Zweifel. Wenn man die Teppiche nach den Gegenständen gruppirt und nach der Zeit ordnet, gelangt man zu anziehenden Resultaten. Neben einzelnen biblischen Darstellungen zeigen moralisirende Schilderungen wie z. B. der Kampf der Tugenden mit den Lastern die zäheste Lebenskraft. Am raschesten wechseln profane, bald der Geschichte, bald der Poesie entlehnte Bilderstoffe. Es ist ebensowenig auf den blossen Zufall zu schreiben, dass die Hochzeit Mercurs mit der Philologie, im 10. Jahrhundert bereits von der Herzogin Hedwig von Schwaben auf einen Teppich gestickt, im Anfange des 13. Jahrhunderts wieder als Teppichbild auftaucht, wie das starke Zuströmen von Romanstoffen namentlich im 14. Jahrhundert befremden kann. Da die Teppiche gewöhnlich den Vorgang erklärende Namen und Sprüche besitzen, so hält es nicht schwer, sich über die Quellen, aus welchen der Zeichner geschöpft hat, zu orientiren. Vielfach erinnern die Scenen an die Gegenstände der spätgothischen Elfenbeinreliefs, welche wir vorläufig als Darstellungen aus dem Kreise der ritterlichen Minne bezeichnen. Durch die Vergleichung mit den Teppichen wird es vielleicht gelingen, in mehreren Fällen den Inhalt der Reliefe genauer zu bestimmen. Noch eine letzte Frage möchten wir anregen. Wie verhalten sich die Compositionen der Teppichbilder zu den Werken der gleichzeitigen Maler? Wir erfahren, dass einmal der Zeichner eines Teppichcartons sich sein Muster von einem Miniaturgemälde holte: Hennequin oder Johann von Brügge, als er die »Patrone« für den Teppich der Apokalypse in der Kathedrale von Angers entwarf. Auch sonst wird zuweilen die Anfertigung der Patrone berühmten Malern übergeben, z. B. dem Colart de Laon. Vollends in den spätern Jahrhunderten treten häufig glänzende Namen mitwirkend auf. Die Regel scheint es aber bis in das 16. Jahrhundert nicht gewesen zu sein, die grossen Werkstätten vielmehr eigene Zeichner besoldet zu haben. Nur so können wir die Entstehung eines förmlichen Teppichstiles erklären, auf welchen wir gerade in der besten Zeit der Teppichweberei, im 15. Jahrhundert, in Flandern stossen. In den flandrischen Teppichen prägt sich natürlich in den allgemeinen Zügen eine nahe Verwandtschaft mit den flandrischen Tafelbildern aus. Gemeinsam ist beiden der helle Naturton, die kräftige Betonung des landschaftlichen Elements. In vielen wesentlichen Dingen fallen sie aber auseinander, wie in der Anordnung der Gruppen, in der Per-

spective, in der Behandlung der Gewänder, in der Wahl der Farben. Prüft man die Ursachen dieser Unterschiede, so entdeckt man, dass stets die Rücksicht auf die Webetechnik die Abweichungen bedingte. Dieselben erscheinen als Schranken, verglichen mit der freieren Bewegung, welche die Tafel- und Wandmalerei gestattete. Auf der andern Seite beruht aber gerade auf ihnen der eigenthümliche besondere Reiz der gewebten Teppiche. Zweischneidig wirkte daher der Eingriff grosser Künstler, welche losgelöst von den Werkstatttraditionen selbständig Cartons schufen, auf das Teppichwesen. Sie zwangen dem Weber eine fast unbegrenzte Erweiterung der technischen Mittel auf, machten ihn zum Virtuosen, erreichten aber dennoch nur so viel, dass der Teppich als Surrogat des Wandgemäldes auftritt, und der Beschauer die kühne Bewältigung selbst der grössten Schwierigkeiten bewundert. Die Wirkungskraft der Teppiche hat sich gesteigert, ihre berechtigte selbständige Eigenthümlichkeit dagegen eine Einbusse erfahren. Raphael's Teppichcartons empfangen in der Biographie des Meisters ein anderes Urtheil, als in der Geschichte der Teppichkunst. Sie zählen zu seinen hervorragendsten Schöpfungen, sie zeigen aber gleichzeitig eine vollkommene Unabhängigkeit von der besonderen Teppichtechnik, welche später noch weiter gehen und für das Schicksal der Teppichkunst sich verhängnissvoll gestalten sollte. Die Mehrzahl derselben hätte, in Fresco ausgeführt, nichts von ihrem Werthe verloren. Nur in dem Carton des Fischzuges nahm Raphael strenge Rücksicht auf die Ausführung in einem anderen, eigenthümlichen Material, daher auch der nach diesem Carton gewebte Teppich am effectvollsten erscheint. Offenbar hatte hier Raphael einen fachkundigen Helfer zur Seite. Wich er später von dem Teppichstile ab oder griff er während der Arbeit auf den letzteren zurück? Die mannigfachen Schönheiten der neueren, besonders französischen Teppichkunst wird kein unbefangen Denkender ableugnen, der letztere aber auch dem Kunsthistoriker es nicht verargen, dass dieser den älteren Werken die grössere Aufmerksamkeit zuwendet. Als selbständiger Kunstzweig tritt die Teppichweberei nur in den früheren Jahrhunderten auf. — Müntz' treffliches Buch (bloss die Illustrationen erweisen sich wegen ihrer Kleinheit weniger zweckdienlich) verdiente auch deutschen Kunstkreisen zugänglich gemacht zu werden.

Anton Springer.

L'Art des cuivres anciens au Cachemire et au Petit-Thibet par **Ch. E. de Ujfalvy.** Avec 67 dessins par B. Schmidt et une carte. Paris, E. Leroux, 1883. Lex.-8°, IX u. 123 S.

Der Verfasser, welchen wir bisher für einen Magyaren gehalten haben, der jedoch in der vorliegenden Schrift wiederholt sein Franzosenthum geltend macht, war in der glücklichen Lage, fünf Monate in Kaschmir und dem östlichen Nachbarlande zubringen zu können, und hat diese Gelegenheit benutzt, um nationale Kunstarbeiten zu sammeln. Ueber eine Gruppe solcher Erwerbungen, die Kupfer-, Bronze- und Messinggefässe, erstattet er hier einen Bericht, welcher namentlich mancherlei Auskunft in Beziehung auf die Benennung von Gefässformen ertheilt. Seine Beobachtungen über den Ornamentationsstil, die Technik und die Gebräuche aber sind weder gründlich noch

umfassend genug, dass darauf Schlüsse gebaut werden könnten, wie er sie wagt, um sie gleich darauf zu widerrufen. Ein Beispiel von mehreren: »Die moslemitischen Länder bedienen sich ausschliesslich des verzinnten Kupfers, die hinduischen Gegenden ausschliesslich des Messings.« Anmerkung hierzu: »Es ist gewiss, dass die Moslemin sich auch alter, nicht verzinnter Kupfergefässe bedienen, während die Hindus verzinntes Kupfer nicht anwenden könnten. Die Einschränkung gilt also unbedingt nur für die letzteren.« Ausserdem sprechen die unsichere Art, in welcher der Verfasser sich über die bekannten indischen Verzierungsmethoden, wie Bidri und Koftgari äussert, und die langen Citate aus dem Dictionnaire français illustré nicht für seine eigene Bekanntschaft mit technischen Proceduren. Die von de Ujfalvy entworfene und von W. Wytlacil (auch wohl einem Franzosen?) gezeichnete Bronzenkarte von Persien, Indien, Turkestan, entzieht sich leider der Beurtheilung, da sie in einem Maassstabe photographisch verkleinert worden ist, welcher es unmöglich macht, die Zeichen zu unterscheiden. Diese Art der Wiedergabe macht den am Schlusse des Illustrationsverzeichnisses abgedruckten Vorbehalt: »Les dessins inédits sont la propriété exclusive de M. M. de Ujfalvy et E. Leroux« doppelt merkwürdig. Denn die Ornamentmotive, welche zu Randleisten benutzt worden sind, lassen sich in unbegrenzter Zahl auf Gefässen aus Persien und den benachbarten Ländern nachweisen, die Gefässformen sind in der Hauptsache ebenso bekannt, und was an Einzelheiten der abgebildeten etwa originell sein sollte, ist durch die Kleinheit und Undeutlichkeit der Abbildungen ausreichend gegen Nachahmung geschützt!

Kataloge.

H. Riegel, Herzogl. Museum zu Braunschweig: Führer durch die Sammlungen. 250 S., kl. 8°. Braunschweig 1883. M. 1. —.

Der »Führer durch die Königl. Museen zu Berlin«, welcher seit seinem Erscheinen zum fünfzigjährigen Jubiläum der Museen 1880 jährlich eine neue Auflage von etwa 10,000 Exemplaren erlebt, findet in Riegel's »Führer durch die herzogl. braunschweigischen Sammlungen« eine erste Nachfolge, die vom Publicum gewiss allseitig mit Freude begrüsst werden wird. Die Anordnung ist, wie im Berliner »Führer«, nach den Räumlichkeiten getroffen, in welchen die Sammlungen aufgestellt sind; eine Beigabe von Plänen hat der Verfasser, da in dem alten, den Sammlungen bis jetzt zur Verfügung stehenden Gebäude der Weg nicht zu verfehlen ist, für unnöthig erachtet. Da auch sonst keinerlei besondere Unkosten beim Druck des »Führers« entstanden sein können, so wird ein rascher Absatz desselben hoffentlich gestatten, den Preis bei einer zweiten Auflage auf die Hälfte, auf 50 Pfennig, zu ermässigen, wozu der nahezu doppelt so starke Führer der Berliner Museen abgegeben wird. Denn Billigkeit und dadurch weiteste Verbreitung im Publicum ist ein Haupterforderniss für derartige populäre Kunstbücher.

Der Verfasser bevorwortet selbst die Ungleichheit, welche in der Beschreibung der verschiedenen Sammlungen sich noch zeigt, und begründet sie

durch das nothwendigerweise allmälige Vorschreiten in der »Bearbeitung der Sammlungen«. Wesshalb fehlt aber eine der interessantesten Sammlungen des Museums, die »mittelalterliche«, da doch gerade das erste Specialverzeichniss, welches Herr Riegel veröffentlicht hat, dieser Abtheilung galt? Hoffentlich wird eine spätere Auflage einen Auszug auch aus diesem Verzeichnisse dem Publicum bieten, sowie einzelne andere jener Ungleichheiten beseitigen. Nahezu die Hälfte des kleinen Bandes füllt, der Bedeutung der Sammlung entsprechend, das Verzeichniss der Gemälde. Dasselbe beruht auf des Verfassers »Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte«, über welche ich selbst mich in der Deutschen Litterarurzeitung (1883, Nr. 11) ausgesprochen habe, und welche im Repertorium eine eingehende Recension von Dr. L. Scheibler erfahren haben. Dass der Verfasser die Form dieser letzteren Besprechung entschieden abgewiesen hat (»Deutsches Kunstblatt« vom 1. Mai 1883), wird ihm gewiss Niemand verargen; denn wenn wir auch bereits an die »Eigenthümlichkeit« Scheibler's in seiner Ausdrucksweise, aus der er selbst kein Arg hat, gewöhnt sind, so kann sie doch dem, welchen sie jedesmal betrifft, unmöglich gefallen. Leider hat sie dadurch auch gerade die der Absicht des Verfassers entgegengesetzte Wirkung: sie verhärtet den Betroffenen zugleich gegen den sachlichen Inhalt der Kritik. So viel ich sehe, hat Herr Director Riegel im vorliegenden Führer auf keine der von Scheibler befürworteten Umtaufen der Bilder, von denen auch ich bereits einige namhaft gemacht hatte, und mit denen ich zum grossen Theil übereinstimme, Rücksicht genommen. Dass er dies für eine Reihe ganz unbedeutender oder sehr fraglicher Werke nicht gethan hat, ist gewiss begreiflich; in einzelnen Fällen sind aber m. E. die Irrthümer zu deutliche, so dass sie dem Verfasser selbst durch Vergleich mit zweifellosen Werken der fraglichen Meister sicherlich in die Augen springen und daher in einer späteren Auflage verschwinden werden.

Mit diesem Wunsche scheiden wir von dem Büchlein, das hoffentlich auch für die übrigen verwandten kleineren Museen Deutschlands als Anregung zu ähnlichen »Führern« wirken wird. *W. Bode.*

Bibliographische Notizen.

Vor Kurzem sind in Wien im Verlage des Oesterr. Museums der »Katalog der Th. Graf'schen Funde in Aegypten« und der Vortrag, welchen Professor J. Karabacek am 27. März 1883 über die Graf'schen Funde im Museum gehalten hat (Wien, in Commission bei Gerold & Comp.) erschienen. Der Katalog, welchen Prof. Karabacek geschrieben hat, ist ganz besonders werthvoll, weil derselbe eine Reihe fachwissenschaftlicher Erörterungen über arabische Weberei enthält, die neue Aufschlüsse über die Geschichte und Terminologie der Kunstweberei geben. Ausser dem Katalog der textilen Gräberfunde enthält auch derselbe ein kurzes Verzeichniss des »Papyrusfundes von el-Faijûum aus dem 5.—10. Jahrhundert nach Chr. G. Nebenbei sei bemerkt, dass die Ansicht, die Tapisserie de haute lisse sei eine französische Erfindung, bereits vor Karabacek von französischen Forschern, besonders Eugène Müntz, widerlegt worden ist. (Der Katalog ist um 50 Kr., die Broschüre über die Gräberfunde um 60 Kr. durch das Museum und die Gerold'sche Buchhandlung zu beziehen.)

Gleichfalls im Verlage des Oesterr. Museums erschien der von Dr. Th. Frimmel gearbeitete Katalog der historischen Bronzeausstellung im k. k. Oesterr. Museum, von dem nach wenig Wochen eine zweite Auflage nöthig wurde. Dr. Th. Frimmel, der zu den tüchtigsten und thätigsten jüngeren Vertretern der Kunstgeschichte gehört, hat seine Aufgabe, in Anbetracht der kurzen Spanne Zeit, die ihm für die Lösung derselben zu Gebote stand, trefflich gelöst. Für den Besucher der Ausstellung bietet der Katalog ganz genügende technische und historische Orientirung; derjenige, dem der Besuch der Ausstellung nicht möglich war, hätte freilich eine ein wenig ausführlichere Beschreibung der Objecte gewünscht.

Von Prof. E. Reyer in Wien liegen wieder einige Studien vor, welche für die Geschichte der Technik bei den Völkern des Alterthums — auch der sogenannten prähistorischen Zeit — von hervorragender Bedeutung sind. Der Vortrag »Anwendung der Steinwerkzeuge« (Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien, XIII. Bd.) ist geeignet, manchen landläufigen Irrthum

in der Abgrenzung von Steincultur und Metallcultur gründlich zu beseitigen; einen ausgezeichneten orientirenden Artikel bietet Reyer dann in seiner Studie »Die Kupferlegirungen, ihre Darstellung und Verwendung bei den Völkern des Alterthums«; classischen Archäologen werden die technischen Erläuterungen die hier geboten werden, ganz besonders willkommen sein. Endlich sei noch der kurze Artikel des Verfassers in der Berg- und Hüttenmännischen Zeitung (1883, Nr. 6) über »Messing im Alterthume« hervorgehoben. Eine der wichtigsten Theile der Kunstgeschichte ist die Geschichte der Technik; wir können dem Verfasser nicht genug dankbar sein, dass er mit seinen fachmännischen Studien — Prof. Reyer ist Geologe — uns hier in so ausgezeichneter Weise zu Hilfe kommt.

Das Deutsche Kunstblatt bringt in seiner 15. Nummer (1. Mai 1883) eine Erwiderung des Herrn Directors Riegel auf die Dr. Scheibler'sche Besprechung der Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. Das sachlich Interessante darin sind die Bemerkungen über die Streitfrage Bent oder Bout, Molenaer oder Rolenaer. Gewiss ist es, dass die Deutung der letzteren Bezeichnung auf Molenaer viel Hypothetisches hat, weil das R völlig unaufgeklärt bleibt — andererseits ist Rolenaer auch für uns vorläufig eine Bezeichnung ohne Inhalt. Die Forschung dürfte in dieser Frage noch nicht das letzte Wort gesprochen haben.

De Portefeulle (IV. Jahrgang) brachte in seiner 48. Nummer einen Artikel von Prof. Wauters über Pieter Claesz, der das Werk dieses Künstlers, das bisher auf die verschiedensten Namen vertheilt war, bereits auf vierzehn Nummern bringt. Es ist dies eines der glänzendsten Resultate der in jüngster Zeit in den Niederlanden mit so viel Eifer und Talent betriebenen Erforschung der eigenen grossen künstlerischen Vergangenheit.

Auch auf den reichen Inhalt der Amsterdamer Zeitschrift »Oud Holland«, welche die Pflege der Geschichte der heimischen Kunst und Litteratur gewidmet ist, sei hier hingewiesen. Der erste Jahrgang der Zeitschrift (1882 bis 1883), die von A. D. De Vries und N. de Roever ausgezeichnet redigirt wird, bringt vor Allem von den Redacteuren selbst eine Reihe von Artikeln, welche für die holländische Kunstgeschichte von eminenter Wichtigkeit sind. Ich hebe hervor: Meindert Hobbema von de Roever, Constantin Huygens an de Familie van Eyck von J. U. W. Unger, Een Huwelijk van Rembrandt von de Roever, Het Testament en Sterfjaar van Gabriel Metsu von A. D. de Vries u. s. w.

Auf eine kleine Schrift des geistvollen Kenners der italienischen Renaissancesculptur, Louis Courajod, sei hier hingewiesen: Quelques Monuments de la Sculpture funéraire des XVe et XVIe siècles (Extrait des procès-verbaux de la Société nationale des Antiquaires de France, février et mai 1882). Sie bietet ausgezeichnete Informationen über den Umfang und die Bedeutung der Funeralsculptur in Italien und Frankreich in der Renaissancezeit, und den Einfluss, welchen dieser Zweig der Sculptur auf den Gang der Sculpturentwicklung

überhaupt nahm. Gegen Details wäre zu polemisiren, so gegen den angeblichen Zusammenhang der Wachsbüste von Lille und einer Zeichnung der Albertina mit der Funeralsculptur überhaupt.

Die Fabriceria der Kirche San Marco in Venedig hat eine Schrift über die Restauration der Marcuskirche publicirt (Tipografia dell' Imaculata), die vorzugsweise gegen die Brochure A. P. Zorzi's gerichtet ist. Sie führt den Titel: La Basilica di S. Marco in Venezia nel suo passato e nel suo avvenire. Sie bringt eine Reihe aufklärender Daten und Actenstücke. In die Polemik mit Zorzi uns näher einzulassen, haben wir keinen Grund. Mag der häusliche Streit im Hause ausgefochten werden.

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Adamy. Architektonik der Römer. (Allg. Ztg., Hptbl. 15.)
Armand, Alfr. Les médailleurs italiens des XV et XVI[e] siècles. (Heiss, A., Gaz. des B.-Arts, juin.)
Arnold. Studien zur deutschen Culturgeschichte. (Kaufmann, Deut. Litter.-Ztg., 16.)
Balletti, A. Gasparo Scaruffi e la questione monetaria nel secolo XVI. (Berti, Arch. stor. ital., 135.)
Bergk, Theod. Zur Geschichte u. Topographie der Rheinlande in römischer Zeit. (Bormann, Deut. Litter.-Ztg., 18.)
Bertrand. De pictura et sculptura apud veteres rhetores. (La Cultura, 15. März.)
Bloxam's Gothic Ecclesiastical Architecture. (Middleton, Academy, 572.)
Bode, W. Italienische Porträtsculpturen d. XV. Jahrhunderts in den kgl. Museen zu Berlin. (Springer, Jaro, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 31.)
— Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. (Reber, Allgem. Ztg., B. 157.)
Bötticher, A. Olympia, das Fest und seine Stätte. (Literar. Centralbl., 23.)
Bucher, Br. Real-Lexikon der Kunstgewerbe. (Kunst u. Gewerbe, 5.)
Chennevières, H. de. Les dessins du Louvre. (Le Livre, 4.)
Clermont-Ganneau. Notes d'archéologie orientale. (Revue critique, 21.)
Comparetti, Dom., e Giulio *de Petra.* La villa ercolanese dei Pisoni. (Mau, Bullett. dell' instit. di corresp. archeol., 4.)
Comyns Carr, J. Art in Provincial France. (Gaucher, L., Courrier de l'Art, 20.)
Conze, Humann, Bohn. Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon. (Benndorf, Deut. Litter.-Ztg., 20.)
Dehn-Rotfelser u. *Köberlein.* Mittelalterliche Baudenkmäler im Regierungsbezirk Kassel. (Lübke, Zeitschrift für bild. Kunst, B. 32.)
Demengeot, Ch. Dictionnaire du chiffremonogramme dans les styles moyen-âge et renaissance et des couronnes nobiliaires universelles. (Le Livre, 4.)
Demmin, Aug. Keramik-Studien, II. u. III. Folge. (Zeitschr. f. Museologie, 9.)
Eitelberger, R. v. Ueber Zeichenunterricht, kunstgewerbliche Fachschulen u. die Arbeitsschule an der Volksschule. (Prix, A., Zeitschr. d. Ver. österr. Zeichenlehrer, 3.)
Ephrussi, Ch. Albert Dürer et ses dessins. (Lübke, Allgem. Ztg., B. 138.)
Fabricius. L'architecture grecque. (Rev. critique d'hist. et de littérat., 1883, 10.)
Florival, A. de, et E. *Midoux.* Les vitraux de la cathédrale de Lâon. (Corblet, Rev. de l'art chrétien, XXXIII, 2.) — (Valabrègue, Courrier de l'Art, 24.)
Freydal, herausg. von Quir. v. Leitner. (Ephrussi, Gaz. d. B.-Arts, avril.)
Friedländer, Jul. Ein Verzeichniss von griechischen falschen Münzen, welche mit modernen Stempeln geprägt sind. (Zeitschr. f. Museologie, 9.)
Furtwängler, A. Die Sammlung Sabouroff. (Milchhöfer, Allgem. Ztg., B. 41.)
Gerlach. Allegorien und Embleme. (Allg. Kunst-Chronik, 17. 18.)
Gower, Ronald. L'iconographie de Marie-Antoinette. (Gonse, Gaz. des B.-Arts, avril.)
Grimm, Herm. Fünfzehn Essays. (Deut. Litter.-Ztg., 14.)
Halévy, J. Essay sur les inscriptions du Safa. (Litterar. Centralbl., 23.)
Hasse, C. Die Venus von Milo. (Litterar. Centralblatt, 15.)
Heeremann v. Zuydwyk. Die älteste Tafelmalerei Westfalens. (Revue de l'art chrétien, XXXIII, 2.)
Henning, R. Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung. (Peez, Allg. Ztg., B. 164.)
Heuzey. Catalogue des figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre. (Rev. critique, 1883, 17.)
Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen. (Lübke, Allg. Ztg., B. 150.)

Jahrbuch der Kunstsammlungen d. österreichischen Kaiserhauses. (Lützow, Allgem. Ztg., B. 126.)
Jouin, Henri. Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. (Valabrègue, Courrier de l'Art, 22.)
Laspeyres. Kirchen der Renaissance in Mittelitalien. (Allgem. Ztg., B. 66.)
Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei, herausgegeb. von H. Ludwig. (Janitschek, Litterar. Centralbl., 19.)
Lipperheide, Fr. Musterbücher für weibliche Handarbeit. (Zeitschr. f. bildende Kunst, B. 28.)
Meitzen, A. Das deutsche Haus in seinen volksthümlichen Formen. (Peez, Allg. Ztg., B. 164.)
Meyer, Franz Sal. Ornamentale Formenlehre. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 33.)
Michaelis. Anciens marbres dans la Grande-Bretagne. (Athenæum, 21 avril.)
Milchhöfer, A. Die Befreiung des Prometheus, ein Fund aus Pergamon. (Furtwängler, Deutsche Litter.-Ztg., 22.)
— Die Anfänge der Kunst in Griechenland. (Litterar. Centralbl., 23.) — (Duhn, Deut. Litter.-Ztg., 18.) — (Allgem. Ztg., B. 153.)
Niemann, G. Handbuch der Linear-Perspective. (Zeitschr. f. bildende Kunst, B. 33 u. ff.)
Pauli, C. Altitalische Studien. (Jordan, Deutsche Litter.-Ztg., 23.)
Perrot, G., et Ch. *Chipier.* Histoire de l'art dans l'antiquité. (Le Livre, 6.) — (Soldi, L'Art, 431 ff.)
Persepolis, photographisch aufgenommen von Stolze. (Schrader, Deut. Litter.-Ztg., 16.) — (Bauer, A., Allg. Ztg., B. 81.)
Rahn, J. R. Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz. (Litterar. Centralbl., 19.) — (Brun, Zeitschr. f. bild. Kunst, 7.)
Reichensperger, A. Parlamentarisches über Kunst u. Kunsthandwerk. (Prix, Zeitschrift d. Ver. d. österr. Zeichenlehrer, 3.)
Richter, J. P. The literary works of Leonardo da Vinci. (Chron. des Arts, 22.)
Ridolfi, Enr. L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale. (Neri, Arch. stor. ital., 135.)
Robert et *Cagnat.* Épigraphie gallo-romaine de la Moselle II. (Rev. crit., 21.)
Roquette, O. Friedrich Preller. (Zeitschr. f. bildende Kunst, 8.)
Rosenberg, Marc. Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der badischen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Karlsruhe 1881. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 29.)
— Das Heidelberger Schloss. (Lübke, Allgem. Ztg., B. 72.)
Rosenberg, Marc. Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. (Schneider, Deutsche Litteratur-Ztg., 15.)
Rossi et *Le Blant* (Allard). Archéologie chrétienne. (Le Contemporain, 1883, avril.)
Schäfer, C. Die Bauhütte. Entwürfe im Stile des Mittelalters. (Redtenbacher, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 30.)
Schreiber, Th. Die Athena Parthenos des Phidias u. ihre Nachbildungen. (Conze, Deutsche Litter.-Ztg., 21.)
Schwarz, Fr. J. Die ehemalige Benedictiner-Abteikirche zum h. Vitus in Ellwangen. (Fabriczy, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 27.)
Seyffert, O. Lexikon der classischen Alterthumskunde. (Litterar. Centralbl., 20.)
Stöhr, H. A. Deutsches Künstler-Jahrbuch. (Müller, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 26.)
Suchier, Reinh. Die römischen Münzen, Stempel u. Graffite von Grosskrotzenburg und der Umgegend von Hanau. (Hammeran, Westdeut. Zeitschr. II, 2.)
Tapisseries du quinzième siècle conservées à la cathédrale de Tournai. (Rev. de l'art chrét., XXXIII, 2.)
Tuer, Andr. W. Bartolozzi et ses œuvres. (Middleton-Wake, L'Art, 433.)
Taurel, C. E. De christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen. (Wurzbach, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 31.)
Vachon, Marius. La vie et l'œuvre de Pierre Vaneau, sculpteur. (Le Livre, 6.)
Von der Linde. A. Die Nassauer Drucke der kgl. Landesbibliothek in Wiesbaden. (Müller, Deutsche Litter.-Ztg., 21.) — (Litterar. Centralbl., 19.)
Wallace-Dunlop. Le verre dans l'ancien monde. (Drury-Fortnum, Academy, 14 avril.)
Wauters, Alph. Recherches sur l'histoire de l'école flamande de peinture. (Athenæum belge, 5.)
Winckelmann's Briefe an seine Züricher Freunde, herausg. von H. Blümner. (Duhn, Deutsche Litter.-Ztg., 23.)
Woermann, K. Geschichte der Malerei. (Litterar. Centralbl., 23.)
Wolff, G. Das Römercastell u. das Mithrasheiligthum von Grosskrotzenburg a. M., nebst Beiträgen zur Lösung der Frage über die architektonische Beschaffenheit der Mithrasheiligthümer. (Hammeran, Westdeutsche Zeitschr., II, 2.)
Woodberry's History of Wood-Engraving. (Conway, Academy, 568. 69.)
Westdeutsche Zeitschrift, herausgeg. von Hettner und Lamprecht. (Litterar. Centr.-Blatt, 21.)

BIBLIOGRAPHIE.

(1. Juli bis 1. October 1882.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Berthold, C. Die bildenden Künste in ihrem Anschlusse an die Natur. (Natur u. Offenbarung, XXVIII, 7.)

Ueber die physiologische Begründung der Perspective. (Wochenblatt f. Architekten, 55. 56.)

Boito, Camillo. I principii del disegno e gli stili dell' ornamento: lettere. 2a ediz. 16⁰, p. 250. Milano, U. Hoepli.

Charvet, E. L. G. Etudes sur les beaux-arts; De l'étude de la composition dans l'enseignement des arts du dessin. 4⁰, 18 p. Paris, imp. Quantin. (Extr. de la Revue des arts décor.)

Decoration in Painting, Sculpture, Architecture and Art Manufactures. New Series. Vol. 3. f⁰. London, Low. 7 s. 6 d.

Eitelberger, R. v. Zur Frage der Verbindung einer gewerblichen Arbeitsschule mit d. Volksschule. (Mitth. d. Oesterr. Museums, 202.)

Fau, J. Anatomie artistique élémentaire du corps humain: A l'usage des écoles de dessin, des collèges, des pensions etc. 7e édition. 8⁰, 43 p. et 17 planches. Paris, J. B. Baillière & fils.

Fauchille, A. Traité des dessins et modèles industriels, comprenant le commentaire de la loi du 18 mars 1806 et du projet de loi de M. Bozérian, l'étude des principales législations étrangères et des questions internationales, suivi d'une table analytique. 8⁰, 429 p. Paris, Rousseau. fr. 9. —.

Fiedler, C. Ein Künstler über Kunst und Kunstgelehrte. (Grenzboten, 32.)

Förster, Ed. Der Elementar-Zeichner. Ein methodisch geordneter Uebungsstoff f. den Unterricht im Freihandzeichnen. 9 Hefte. qu. 4⁰, (à 12 Blatt.) Weissenburg i. Els., Burckardt. à M. —. 25.

Genauck, Carl. Die gewerbliche Erziehung durch Schulen, Lehrwerkstätten, Museen u. Vereine im Königreich Württemberg. gr. 8⁰, X, 213 S. Reichenberg, Schöpfer. M. 3. —.

Göck, K. Die gewerblichen Fortbildungsschulen und verwandten Anstalten in Deutschland, Belgien und der Schweiz. Mit 29 (autogr.) Taf. 8⁰, VIII, 146 S. Wien, Hölder. M. 5. —.

Goupil, F. Manuel général de l'ornement décoratif, étude encyclopédique sur le goût appliqué aux embellissements extérieurs et intérieurs etc. 8⁰, 56 p. Paris, Le Bailly.

Hauck, Guido. Die malerische Perspective, ihre Praxis, Begründung und ästhetische Wirkung. Eine nothwendige Ergänzung zu jedem Lehrbuch der Perspective. gr. 8⁰, 35 S. Berlin, Springer. M. —. 80.

Häuselmann, J. und **R. Ringger.** Taschenbuch f. das farbige Ornament zum Schul- u. Privatgebrauch, zu künstlerischen u. kunstgewerblichen Arbeiten. qu. 8⁰, 17 S. mit 51 Chromolith. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. 7. —.

Heuszler, Ph. Lehrgang für den Unterricht im Freihandzeichnen. Für Schulen u. zum Selbstunterricht. 3 Thle. gr. 8⁰. Würzburg, Stahel. M. 3. —.

Hübler, E. Vorlagen für Ornamentmalerei. Motive aller Stilarten von der Antike bis zur neuesten Zeit. Neue Folge im Anschluss an A. v. Zahn's gleichnamig. Werk. 1. u. 2. Heft. Der ganzen Reihe Heft B. III. u. IV. Fol. à 6 zum Theil color. Steintafeln. Leipzig, Arnold. à M. 4. —.

Mazzanti, Fr. Il disegno geometrico a mano libera ed i primi elementi dell' ornato applicato alle industrie. Torino, G. B. Paravia e C. 8⁰, pag. 53 con tavole. L. 1. 20.

Rolin - Jacquemins. L'art religieux. Discours. (Bull. des comm. royales d'art et d'archéologie. 21e année, Nos 1—2.)

Sauvageot, C. Enseignement du dessin par les solides, applicable dans les écoles primaires, professionnelles et supérieures; Atlas explicatif de 58 planches lithographiées, dont 13 en chromolith. et 6 en taille-douce, avec texte illustré de 341 fig. 4⁰, 144 p. et atlas. Paris, Delagrave.

Schaller, Gust. Die höhere bildende und die Kleinkunst, ihr Wesen und ihr Werth. (Schulprogramm d. Linzer Staats-Oberrealschule, 1882.)

Scuola serale e industriale d'arte applicata all' industria presso la Camera di commercio di Avellino. Decreto di fondazione e regolamento. 8⁰, pag. 20. Avellino, tip. Maggi.

Véron, Eug. L'enseignement du dessin dans l'école primaire. (Courrier de l'Art, 29 ff.)

Vloten, J. van. Nederlandsche aesthetika of leer van 't schoon en den Kunstmaak, naar uit-en

inheemsche bronnen. Met platen. 3e uitgave. 2 dln. 8⁰, 8 en 367 bl.; 4 en 347 bl. met hautsn. tusschen den tekst. Schoonhoven, S. E. van Nooten en zoon. f. 5. 50.

Wittmer, G. Kunstgewerbliche Unterrichts- und Organisations-Fragen. (Zeitschr. für bildende Kunst, B. 43.)

Zanon, Antonio. Scuola di arti e mestieri: progetto di completo organamento. 8⁰, pag. 55. Belluno, Deliberali.

Zeichenschule, allgemeine. Auswahl von Studienköpfen nach alten und neuen Meistern. 1. Hft. f⁰. 6 Steintaf. Karlsruhe, Veith. M. 4. 80.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Antiquarian discoveries in Germany. (Antiquary, August.)

Avenir (l') artistique. 1re année. N⁰ 1. 1er juillet 1882. f⁰, à 3 col. 4 p. Paris, imp. Faivre. Abonn.: Paris, un an, 15 fr. —; dép. 18 fr. —; étranger 20 fr. —.

Babelon, Ern. Sculptures décoratives du Musée de Vienne. (Gaz. archéol., VII, 3. 4.)

Baillie, E. J. John Ruskin, Aspects of his Thought and Teaching. 8⁰, p. 68. London, Pearce. 1 s.

Barzellotti. La Basilica di San Pietro ed il papato dopo il concilio di Trento. (Nuova Antologia, 1. Juli.)

Kunsthistorische Beiträge aus Böhmen. (Wartburg, 7. 8.)

Belger, Christ. Die Verwundung des sterbenden Galliers. (Archäol. Ztg., XL, 2.)

Bequet, A. Fouilles exécutées par la Société archéologique de Namur en 1880. (Athenaeum belge, 17 ff.)

— Nos fouilles en 1880. (Annales de la Soc. archéol. de Namur, XV, 3.)

Berger, St. Der Bronzenfund in der „Riesenquelle" bei Dux in Böhmen. (Mitth. der k. k. Centr.-Commission. N. F., VIII, 3.)

Bertrand. Les divinités gauloises à attitude buddhique. (Revue archéol., juin.)

Blind. Schliemann's Entdeckungen und Forschungen. (Gegenwart, 17.)

Boissier. Les tombes étrusques de Corneto. (Rev. des Deux Mondes, 15 août.)

Bouriant. Le tombeau de Ramsès, à Cheikh-Abd-el Qournah. (Revue archéol., 5.)

Brentano, E. Troia und Neu-Ilion. gr. 8⁰, XII, 74 S. Heilbronn, Henninger. M. 2. —.

Bühler. Archäologische u. epigraphische Funde in Bombay. (Sitzungsber. d. k. Akademie der Wissensch. zu Berlin, 26.)

Buddhist archaeology. (The nation, 13. July.)

Bulletin archéologique de l'Association bretonne, publié par la classe d'archéologie. 3e série. T. 1. Vingt-quatrième session du Congrès breton tenu à Redon en 1881. 8⁰, 272 p. Saint-Brieuc, Prud'homme.

Bulletin de la Société archéologique du Finistère. Procès-verbaux et Mémoires. 1880—1881. 8⁰, 208 p. Quimper, imp. Jaouen.

Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure. T. 20. Année 1881. 8⁰, LIII, 251 p. et pl. Nantes, imp. Forest et Grimaud.

Bulletin de la Société artistique et industrielle de Cherbourg. 5e année. 1881—82. 8⁰, 84 p. Cherbourg, imp. Syffert.

Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen. 6e vol. gr. 8⁰, 484 p. Caen, Le Blanc-Hardel.

Bulletin Rubens. Annales de la Commission officielle instituée par le Conseil communal de la ville d'Anvers pour la publication des documents relatifs à la vie et aux oeuvres de Rubens. Tome Ier, 1er livr. 8⁰, X—88 p. et 1 pl. Bruxelles, Muquardt. fr. 6. —.

Capasso. Appunti per la storia delle arti in Napoli. (Archiv. stor. per le provincie napoletane, VI, 3.)

Carré de Busserolle, J. X. Les Tombeaux du cimetière de la Salle à Saint-Symphorien, près Tours, guide du visiteur; 16⁰, 208 p. Tours, Semeur-Laplaine.

Un casque de l'âge de bronze. (Journ. des B.-Arts. 16.)

Castan. Les nouvelles fouilles de Mandeure. (Revue archéol., 5.)

Cessay, P. de. Une sépulture double de l'époque de la domination romaine au village des Giraudes, commune d'Arrênes (Creuse), et un puits funéraire du village de Chanteau, commune de Saint-Martialle-Mont (Creuse). 8⁰, 12 p. Guéret, imp. Dugenest.

Ceuleneer, de. Sur les têtes ailées de Satyre trouvées à Angleur. (Bullet. de l'Acad. R. de Belgique, 2. 3.)

Champier, V. L'Année artistique. 4e année. 1881—82. 8⁰, XL, 698 p. et 12 grav. Paris, Quantin. fr. 7. 50

Chennevières, H. de. Les menus-plaisirs du roi et leurs artistes. (L'Art, 403 ff.)

Clémencet. Notice sur les découvertes archéologiques faites à Seurre (Côte-d'Or). 8⁰, 11 p. et plan. Autun, imp. Dejussieu père et fils. (Extr. d. Mém. de la Soc. éduen. nouv. sér., t. 10.)

Colombo, V. (pseud. Athos). Profili biografici di 32 artisti italiani; con ritratti. 16⁰, p. VIII—187. Milano, tip. G. Civelli. L. 2. 50.

Compte-rendu de la commission impériale archéologique pour l'année 1880. Avec un atlas (4 Lichtdr. u. 2 lith. Taf. in gr. Fol.). Imp. 4⁰, XXVI, 142 S. mit eingedr. Holzsch. u. 1 Chromolith. St.Petersbourg. (Leipz., Voss). M. 30. —.

Conder. Les monuments mégalithiques de Moab. (Annales de philos. chrét., Aug.)

Curtius, Andr. Wilh. Der Stier des Dionysos. Inaugural-Dissertation. gr. 8⁰, 36 S. Jena, Deistung. M. —. 80.

Curtius, E. Zwei Terracotten: Pädagogische Szene. Asyl der Athena. (Achäol. Ztg., XL, 2.)

De Benedetti, Salomone. Interpretazione della Colonna della sala quadrata nelle catacombe di San Gennaro, letta alla Reale Accademia d'archeologia, lettere e belle arti di Napoli nella tornata del 2 maggio 1882. Fol., p. 4 con 1 tav. Napoli, F. Furchheim. L. 2. —.

Découverte d'un autel en l'honneur de Mercure. (Bulletin monumental, 7.)

Della Rocca, Princesse. Les fouilles de Pompei. (L'Art, 401 ff.)

Dessau, H. Iscrizione del museo di Parigi. (Bull. dell' instituto di corresp. archeol., VI.)

Diepolder, J. N. Theologie und Kunst im Urchristenthum oder die ersten provisor. Blätter zu einer systematischen Geschichte der christl. Monumentaltheologie. Ein histor.-exeget. Versuch. Mit 5 Textillustr. u. aus 3 Beil. besteh. Anhang. gr. 8⁰, VII, 83 S. Augsburg, Kranzfelder. M. 2. 20.

Dittlinger. Der Grabstein des Stator C. Jul. Primus im Museum zu Trier. (Jahresber. der Ges. für nützliche Forschungen zu Trier für 1878—1881.)

Dörpfeld, W. Troja und Neu-Ilion. (Augsb. Allg. Ztg., B. 272.)

Dressel, H. Antiquarische Funde in Italien. (Deutsche Litter.-Ztg., 29 ff.)

Dumoutier, G. Etudes et découvertes d'archéologie. Les Stations de l'homme préhistorique sur les plateaux du Grand-Morin (Seine-et-Marne); Ateliers, camps, cités, habitations, monuments et sépultures des Briards primitifs. 8⁰, 99 p. et 40 grav., dont 37 hors texte, d'après les dessins de l'auteur. Paris, Boban.

Düntzer, H. Ein bei Köln gefundener Grabstein eines Veteranen der 20. Legion. (Jahrbücher d. Ver. v. Alterthumsfreunden im Rheinl., 72.)

Dürr, A. Preller und Goethe. (Zeitschr. für bild. Kunst, 12.)

Eglise Notre Dame du Sablon, découvertes. (Journ. d. B.-Arts, 13.)

Engling, Joh. Der älteste Kreuzweg des Luxemburger Landes. (Publications de la Sect. hist. de l'Instit. R. G.-D. de Luxembourg, XXXV.)

Exner, Sigm. Die Physiologie des Fliegens und Schwebens in den bild. Künsten. Vortrag, geh. im Oesterr. Museum f. Kunst u. Industrie am 5. Jan. 1882. Mit 4 eingedr. Holzschn. gr. 8⁰, 37 S. Wien, Braumüller. M. 1. —.

Fabisch, P. De l'influence des Médicis sur les arts. 8⁰, 20 p. Lyon, imp. Pitrat aîné.

Feis, Leop. de. Pallade coronefora. (Giornale ligustico, IX, 6. 7.)

Ferro, Giovacchino. Studio intorno la vita e le opere d'arte di Giuseppe Burassai. 16⁰, p. 261. Reggio-Calabria, tip. L. Ceruso. L. 1. 75.

Fiorelli. Notizie d. scavi d'antichità. (Atti d. R. Accad. de Lincei. A. 278 Cl. di sc. morali, 7. 9.)

Forestié, E. Excursion de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne à Ville-Franche et à Najac. 8⁰, 10 p. Montauban, imp. Forestié.

Galland, G. Die Renaissance in Holland. In ihrer geschichtl. Hauptentwicklung dargestellt. Mit erläut. Zeichnungen (5 photolith. Taf.) gr. 8⁰, XII, 118 S. Berlin, C. Duncker. M. 4. —.

Gay, V. Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance Fasc. 1. A-Bli. 4⁰, à 2 col., p. 1 à 160, avec fig. descriptives. Paris, Soc. bibliogr. fr. 9. —.

Giannandrea, Antonio. Artisti Lombardi nella Marca. (Archiv. stor. lombardo, IX, 2.)

Gillmann, F. Enciclopedia popular ilustrada de ciencias y artes, formada con arreglò à la Enciclopedia iconográfica y al Conversations lexicon de Alemania. Tomo I: Agricultura — Arquitectura — Anatomia — Astronomia. Al tomo I acompaña un magnifico atlas en folio, con 95 lám., é infinidad de figuras. 4⁰, 848 p. Madrid, Gras & Comp. 152 y 164.

Grangier, L. Les sépultures burgondes de Fétigny. (Anz. f. schweizer. Alterthumskde., 3.)

Guglia, E. Ein Kunstliebhaber des 17. Jahrhunderts. (Allg. Kunst-Chronik, 39.)

Habets. Découvertes d'antiquités dans le duché de Limbourg. (Publications de la Soc. hist. dans le duché de Limbourg, XVIII.)

Handelmann, H. Ein auf einer Küchenabfallschicht erbautes Bronzegrab. (Corresp.-Blatt d. Ges. Ver. der deut. Gesch.-Vereine, XXX, 4. 5.)

Hardy, E. Schliemann und seine Entdeckungen auf der Baustelle des alten Troja. (Frankfurter zeitgemässe Broschüren. N. F. 3. Bd. 10. Hft.) 8⁰, 28 S. Frankfurt a. M., Foesser Nachfolg. M. —. 40.

Hasse, C. Die Venus von Milo. Eine Untersuchung auf dem Gebiete der Plastik und ein Versuch zur Wiederherstellung der Statue. Mit 4 Lichtdr. u. 4 lith. Taf. f⁰, 13 S. Jena, Fischer. M. 7. —.

Helbig, Wolfgang. Sopra alcuni bronzi trovati a Cuma ed a Capua. 8⁰, p. 12 con 4 tav. Roma. (Dagli Annali dell' Istit. di Corrisp. Archeolog.)

Herder, Joh. Gfr. Denkmal Johann Winckelmann's. Eine ungekrönte Preisschrift aus dem J. 1778. Nach der Kasseler Handschrift zum ersten Male herausg. u. m. litterarhistorischer Einleitung versehen von Alb. Duncker. gr. 8⁰, XXXV, 61 S. Kassel, Kay. M. 2. 50.

Héron de Villefosse, A. Note sur deux inscriptions de Besançon. 8⁰, 5 p. Tours, imp. Bousrez.

Herzog, A. Ein Luthrophoros. (Archäol. Ztg., XL, 2.)

Hirschfeld, G. Pausanias und die Inschriften von Olympia. (Archäolog. Ztg., XL, 2.)

Hrase. Heidengräber bei Hohenbruck. (Mitth. d. Centr.-Commission, N. F., VIII, 3.)

Julius, Leop. Die Reste des Denkmals des Eubulides. (Mitth. d. deut. archäol. Institutes zu Athen, 2.)

Keller, Otto. Noch ein Wort über die Eigelsteine. (Augsb. Allg. Ztg., B. 190.)

Kemper, Jos. Münsterländische Götterstätten, erörtert. gr. 8⁰, 85 S. Münster, Aschendorff. M. 1. 50.

Kenner, F. Funde im römischen Wels. (Mitth. d. Centr.-Commission, N. F., VIII, 3.)

— Grabungen in Visazze. (Mitth. der Central-Commission, N. F., VIII, 3.)

Kersers, de. Stèles romaines découvertes à Bourges. (Revue archéol., 5.)

Klemm. Württembergische Baumeister u. Bildhauer bis ums Jahr 1750. (Württemb. Vierteljahrshefte, V, 1—3.)

Klette, R. Zu den Copien aus dem Friese von Phigalia in Patras. (Archäol. Ztg., XL, 2.)

Köckritz auf Mondschütz, H. v. Ein Bronzefund in dem wüsten Dorfe Kosten oder Kunzen zwischen Mondschütz und Kreidel. (Schlesiens Vorzeit, 50.)

Köhler, U. Aus den attischen Inschriften. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. zu Athen, 2.)

Koenen, C. Ein römisch-germanisches Hügelgräberfeld bei Rheindahlen. (Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfreunden im Rheinlande, 72.)

Koenig, F. Léonard de Vinci. Nouvelle édition. 8⁰, 190 p. et grav. Tours, Mame et fils.

Kofler, A. Charnays Ansichten über das Alter und den Ursprung der Baudenkmale, Völkerschaften etc. in Mexico und Central-Amerika. (Zeitschr. f. Ethnologie, XIV, 1.)

Kuntze, J. E. Herme, Mumie und Statue in der antiken Welt. (Wissensch. Beil. der Leipziger Ztg., 59—62.)

Lange, Hans. Ausgrabungen bei Dietersdorf. (Anz. f. Kunde d. Vorzeit, 6. 7.)

Laveleye, de. Sur divers objets de bronze trouvées à Angleur, près de Liège. (Bullet. de l'Acad. R. de Belgique, 2.)

Le Blant, Edm. Sarcophage chrétien de Ravenne. (Gaz. archéol., VII, 3. 4.)

Lebègue. Inscription de l'Ara Narbonensis. 8⁰, 23 p. Paris, Didier & Co. (Extr. de la Revue archéol., févr. et mars 1882.)

Ledrain, E. Une page de mythologie sémitique sur un petit bijou du Louvre. 8⁰, 8 p. Paris, Lemerre. (Extr. de la Philos. positive, mars —avril 1882.)

Lefèvre, A. e L. **Viardot.** Le meraviglie delle arti. Vol. I: Architettura e scultura, con numerose note ed aggiunte di Luigi Chirtani. Nuova ediz., illustr. da 313 incis. 8⁰, p. IX—608. Milano, frat. Treves. L. 5. —.

— — Vol. II: La Pittura, con numerose note ed aggiunte di Luigi Chirtani. Nuova ediz., illustr. da 228 incis. 8⁰, p. XII — 632. Milano, frat. Treves. L. 5. —.

Lefort. Le cubiculum d'Ampliatus dans le cimetière romain de Domitille. (Revue archéol., juin.)

Lenormant, F. Diane Tifatine. (Gaz. archéol., VII, 3. 4.)

— Notes archéologiques de la terre d'Otrante. (Gaz. archéol., VII, 3. 4.)

— Pénélope, miroir étrusque. (Gaz. archéol., VII, 3. 4.)

Lipp, W. Das Grabfeld von Keszthely. (Ungar. Revue, 6.)

Lolling, H. G. Mittheilungen aus Klein-Asien. IV. Der Cult der Kybele aus Plakia. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. zu Athen, 2.)

Longperier, Adrien de. Statue du temple d'Auguste à Ancyre de Galatie. (Gaz. archéolog., VII, 3. 4.)

Lübker, Frdr. Reallexikon des classischen Alterthums für Gymnasien. 6. verb. Aufl., herausg. von M. Erler. Mit zahlreichen Abbild. 8⁰, VIII, 1291 S. Leipzig, Teubner.

Maass, E. Artemide e Orione. (Bull. dell' instit. di corresp. archeol., VI.)

Marinoni. Dei bronzi preistorici nel Friuli. (Atti dell' Accad. di Udine, Ser. II, V.)

Marschall. Heidnische Funde im Weichsel-Nogat-Delta. (Schriften d. naturf. Ges. in Danzig. N. F., V, 3.)

Maspero, G. Deux ex-voto inédits de l'île de Philae. 8⁰, 3 p. avec fig. Paris, Didier & Cie. (Extr. de la Rev. archéol., janv. 1882.)

Mau. Scavi di Pompei 1880—81. (Bull. dell' inst. di corresp. archeol., VI.)

Mehlis, C. Die prähistorischen Funde aus der Wormser Gegend. (Kosmos, VI, 2.)

Meier, P. J. Gladiatorenreliefs des Berliner Museums. (Archäol. Ztg., XL, 2.)

— Das Schema der Zweikämpfe aus den älteren griechischen Vasenbildern. (Rhein. Museum f. Philol., N. F., XXXVII, 3.)

Mémoires, de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. T. 5, 8⁰, 471 p. Avranches, imp. Gibert.

Menant, J. Remarques sur les portraits des rois assyro-chaldéens. 8⁰, 16 p. avec 4 fig. Paris, imp. nationale. (Extr. d. Compt. rend. de l'Acad. d. inscript. et belles-lettres, 4e série, t. 9.)

Meyer, Ludw. Der palatinische Berg. Eine römische Studie I. (Westermann's illustr. deut. Monatshefte, Juli.)

Milchsack, Gust. Eine Notiz über Albrecht Dürer. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 40.)

Milella, Gius. Scavi di Canneto (provincia di Bari.) (Bull. dell' instit. di corresp. arch., VI.)

Miller, K. Altgermanische Ringburgen und römische Niederlassungen nördlich v. Bodensee. (Schriften d. Ver. f. Gesch. d. Bodensees, 11.)

Mittheilungen vom Freiberger Alterthumsverein, herausgeg. von Heinr. Gerlach. 18. Hft. 1881. Mit 2 photozinkogr. Taf. Abbild. gr. 8⁰, IV, 130 S. Freiberg, Gerlach. M. 2. —.

Montault, de. Inventaire de la chapelle royale de Monza. (Bullet. monumental, 7.)

Montelius, O. Den förhistoriska fornforskingen i Sverige u. a. 1880 o 1881. (Svenska Tidskrift, V, 1. 13.)

Müntz, E. Documents tirés des archives et de bibliothèques de l'Italie. I. Rubens. (Courrier de l'Art, 338 ff.)

Nicaise, A. L'Archéologie devant l'histoire et l'art. 8⁰, 16 p. Tours, imp. Bousrez.

— La Sépulture de Champigny (Aube), première époque du fer; le Cimetière mérovingien de l'Académie, commune de Saint-Quentin-sur-Coole (Marne). 8⁰, 29 p. et planche coloriée. Châlons-sur-Marne, imp. Thouille.

Ollier de Marichard, J. Monuments mégalithiques du Vivarais. 8⁰, 22 p. et 12 planches. Privas, imp. Roure. (Extr. du Bull. de la Soc. d'agr., indust., sciences, arts et lettres du départ. de l'Ardèche, 2e trim. 1881.)

Overbeck. Die Künstlerinschrift und das Datum der Aphrodite von Melos. (Berichte ü. d. Verh. der k. sächs. Ges. d. Wiss. Phil.-hist. Cl. 1881, 1. 2.)

Perron, E. Les Tumulus de la vallée de la Saône supérieure. 8⁰, 23 p. avec fig. et 4 pl. Paris, Didier & Cie. (Extr. de la Rev. archéol., fév. et mars, 1882.)

Pilloy. Découvertes archéologiques dans le département de l'Aisne. (Bullet. mens. de numismatique belge, 11. 12.)

Pinchart. Quelques artistes de Tournai des XIVe, XVe et XVIe siècles. (Bull. de l'Acad. roy. de Belgique, 5.)

Poggi, V. Inscription gallo-latine de Monza, en Cisalpine. 8⁰, 16 p. avec fig. Vienne, imp. Savigné. (Extr. du Bull. épigraph. de la Gaule, nov.—déc. 1881, janv.—févr. 1882.)

Porée. Auguste Le Prevost, archéologue et historien. 8⁰, 19 p. Bernay, imp. Ve Lefèvre.

Posselt, F. Die kirchliche Kunst in Schleswig-Holstein. (Zeitschr. d. Ges. f. Schleswig-Holst.-Lauenb. Geschichte, XI.)

Purgold, K. Inschriften aus Olympia. (Archäol. Ztg., XL, 2.)

Quevillon. Villefranche de Rouergue et Najac. (Bull. archéol. de la Soc. archéol. de Tarn et Garonne, IX, 4e trim.)

Ramsay, W. M. Prymnessos and Metropolis. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. zu Athen, 2.)

Remilly. Antiquités gauloises: l'Oppidum de Bibracte (souvenir du Morvan). 8⁰, 24 p. Versailles, Lebon.

Renan, Ernst. Un Ex-voto carthaginois. (Gaz. archéol., VII, 3. 4.)

Reville. Les catacombes de Rome. (La nouvelle Revue, 1 juillet.)

Richter, J. P. Bibliographie der Handschriften Lionardo's. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 10.)

Riegel, Herm. Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. 2 Bde. gr. 8⁰, XII, 344 u. 493 S. Berlin, Weidmann. M. 20. —.

Rivista archeologica della provincia di Como. (Archiv. stor. lombardo, IX, 2.)

Robert, C. Athenisches Frauenleben, zwei Vasen des Berliner Museums. (Archäol. Ztg., XL, 2.)

Rochetin, L. St. Etienne de Cadaus-Sarcophage gallo-romain. (Bullet. hist. de Vaucluse, nov. 1881.)

Rongé, J. B. Leonard Terry. (Journ. d. B.-Arts, 15. 16.)

Rooses, Max. Kilianus. (Vlaamsche Kunstb., 5.)

Roux, Fredér. Notice historique sur Vich et ses environs. (Anzeiger f. schweizer. Alterthums-Kunde, 3.)

Sacaze. Inscriptions antiques des Pyrénées. (Rev. archéol., juin.)

Salazaro, Demetrio. Pietro Cavallini, pittore, scultore ed architetto romano del XIII secolo. 8⁰, p. 12. Napoli, tip. dell' Università.

Schaaffhausen. Neue prähistorische Funde in Portugal. (Corresp.-Bl. d. deut. Ges. f. Anthropologie, XIII, 5.)

Schäfer. Römische Funde in Friedberg in der Wetterau. (Corresp.-Bl. d. Ges.-Ver. der deut. Gesch.-Ver., 7. 8.)

Scheffler, Lud. v. Ueber die Epochen der etruskischen Kunst. Kunsthistorische Abhandlung (Habilitationsschrift). gr. 8⁰, 94 S. Jena, Deistung. M. 1. 60.

Schliemann. Fouilles à Troie. Une lettre. (Athenæum belge, 16.)

Schliemann's Travels in the Troad. (The Nation, 6. Juli.)

Schmidt, Jul. Johann Joachim Winckelmann. (Westermann's illustr. deut. Monatshefte, Aug.)

Schneider, Ludw. Gräber aus der Stratonicer Aera und die zugehörige Wohnstätte bei Neu-Bydzow. (Mitth. d. Central-Commiss., N. F., VIII, 3.)

Schoener, R. Der Palatin und seine Ausgrabungen. (Deutsche Bücherei, 12. Hft.) 8⁰, 28 S. Breslau, Schottländer. M. —. 50.

Schoy. Beaux-arts et industries artistiques à Bruxelles 1758—1761. (Journ. d. B.-Arts, 15. 16.)

Schwab, Moïse. Les tombes des Juifs et celles des Égyptiens. (Gaz. archéol., VII, 3. 4.)

Seyffert, Osk. Lexikon der classischen Alterthumskunde. Kulturgeschichte der Griechen u. Römer. Mythologie u. Religion, Litteratur, Kunst u. Alterthümer d. Staats- u. Privatlebens. Mit 343 (eingedr. Holzschn.-) Abbildungen und ein (chromolith.) Plan der Ausgrabungen von Olympia. 8⁰, VIII, 732 S. Leipzig, Bibliogr. Institut. M. 7. —.

Simpson. The identification of the sculptured tope at Sanchi. (Journ. of the R. Asiatic Soc., XIV, 3.)

Stokes, Margaret. The corona radiata and the crown of thorns. (Art Journal, Sept.)

Swoboda, H. Athenisches Psephisma über Klazomenae aus Ol. 98, 2. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. zu Athen, 2.)

Die Symbolik des Schachspiels im Mittelalter. (Zeitschr. f. Museologie, 14 ff.)

Table méthodique des articles publiés dans la Revue de l'art chrétien depuis l'origine (janv. 1857) jusqu'au 31. déc. 1881, suivie de la table générale des dessins. 8⁰, 58 p. Paris, Dumonlin & Cie.

Tauret, C. Ed. De Christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen, van de Gebroeders van Eyck tot aan Otho Venius en Tourbus. 2 dln. f⁰, 480 bl. met 30 staalgrav. en houlgrav. tusschen den tekst. Amsterdam, F. Buffa en zonen. f. 50. —.

Thijm, Alb. Vriesche Kunst. (Nederlandsche spectator, 26.)

Tibolla, G. Alcune notizie storiche su Andrea Brustoloni; e alcuni documenti inediti sul medesimo. 8⁰, p. 13. Belluno, tip. Cavessago.

Treu, G. Artemisrelief mit Weihinschrift. (Arch. Ztg., XL, 2.)

Weech. Eine fürstliche Hofhaltung am Ende des XVI. Jahrhunderts. (Zeitschr. f. Geschichte d. Oberrheins, XXXVI, 1. 2.)

Van Overloop, E. Les origines de l'art en Belgique. Les âges de la pierre. 8⁰, XVI—183 p. et 6 pl. Bruxelles, Hayez. M. 5. —.

Vely. Aus deutschen Ateliers in Rom. (Unsere Zeit, 7.)

Wagner, E. Fundberichte aus Huttenheim in der Rheinniederung. (Karlsruh. Ztg. 135, 136, Beil.)

Weber, Ch. v. L'église Santa Maria del Popolo à Rome. (L'Art, 392 ff.)

Weber, L. Nachträge zu den Erläuterungen der Kopenhager Wachstafeln. (Zeitschr. des Westpreuss. Gesch.-Ver. zu Danzig, 7.)

Weizsäcker, P. Heinrich Meyer aus Zürich. (Augsb. Allg. Ztg., B. 269.)

Wernicke, E. Kleinere Beiträge zur schlesischen Künstlergeschichte. (Schlesiens Vorzeit, 50.)

Wessely, J. E. Frauen in der Kunstgeschichte. (Voss. Ztg., Sonntagsbeil. 29.)

Westropp. The excavations in the Forum Romanum. (Academy, 8. Juli.)

Wilmowsky. Das Cœmeterium S. Eucharii. (Jahresbericht d. Ges. f. nützliche Forschungen zu Trier f. 1878—81.)

Wissowa, G. De Veneris simulacris romanis. Commentatio philologica et archaeologica. 8⁰, 53 S. Breslau, Koebner. M, 1. 20.

Witte, J. de. Le tireur d'épine. (Gaz. archéol., VII, 3. 4.)

II ª. Nekrologie.

Beyrer, Heinrich, Bildhauer. (Augsb. Allg. Ztg., B. 183.)

Biard, François, Maler. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 38.)

Cole, Sir Henry, Organisator des South Kensington Museums. (Art Journal, July.)

Desgoffe, Alexander, Landschaftsmaler. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 41.)

Guggenberger, Thomas, Maler. (Augsb. Allg. Ztg., B. 183.)

Halbig, Joh. von, Bildhauer. (Regnet, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 43.) — (Augsb. Allg. Ztg., B. 260.)

Jadin, Louis Godefroy, Maler. (Chronique des Arts, 24.)

Jodl, Ferdinand, Architekt und Maler. (Augsb. Allg. Ztg., B. 183.)

Lawson, Cecil, Maler. (Art Journal, July.)

Lecumberry y Gandarias, Architekt. Ruíz de Salces, A. Necrologia del arquitecto D. Cristóball Lecumberry y Gandarias. 4⁰. Madrid, Est. tip. de los sucesores de Rivadeneyra.

Meklenburg, Louis, Maler. (Augsb. Allg. Ztg., B. 183.) — (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 38.)

Morin, Edmund, Maler und Illustrator. (Tourneux, Courrier de l'Art, 35.)

Normann, Rud. v., Landschaftsmaler. (Blankarts, M., Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 39.)

Simonis, Eugène, Bildhauer. (Chronique des Arts, 26.) — (Kunst-Chronik, 41.)

Stengel, Georg, Freiherr v., Architekt. (Augsb. Allg. Ztg., B. 183.)

Stirnbrand, Franz Seraph, Maler. (Blanckarts, Allg. Kunst-Chronik, 35.) — (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 42.)

III. Architektur.

Amiens „Our fathers have told us". (Art Journal, July.)

(Antwerpen.) Documents relatifs à la construction de l'église de S. Willibrord à Anvers. (Annal. pour servir à l'hist. eccles. de la Belgique. XVIII, 1.)

Auer, Giov. Andrea Palladio (1508—1580); traduz. di F. Tiberto. 16⁰, p. 31. Vicenza, tip. Burato. (Dalla Ztschr. f. bild. Kunst.)

Barré, L. N. La Chapelle de Sainte-Véronique et l'Hôtel des vidames de Gerberoy à Beauvais, notice. 8⁰, 12 p. Beauvais, imp. Pere.

Bauchal, C. Le Louvre et les Tuileries, précis historique et critique de la construction de ces palais jusqu'au commencement du XIXe siècle, suivi de notices sur les premiers architectes qui ont participé à leur élévation. 18⁰, 83 p. Paris, Ve Morel & Cie.

Beavington Atkinson, J. The Kaiserhaus, Goslar. (Art Journal, August.)

Beltrami. L'hôtel de ville de Parigi e l'architetto Domenico da Cortona. (Nuova Antolog., 1. Aug.)

Blaas, C. M. Urkundliche Beiträge zum Profanbauwesen im Mittelalter. (Anzeig. f. Kunde d. Vorzeit, 6. 7.)

Bloch. Entwurf eines Grundrisses vom Herodianischen Tempel, nach talmud. Quellen bearbeitet. Lith. mit hebr. Randtext. Imp. f⁰. Breslau, Preuss & Jünger. M. 1. 50.

Bonney. Canterbury Cathedral. (Magazine of Art, 22.)

Brock. Roman remains in the Tower of London. (Journ. of the British arch. Ass., XXXVIII, 2.)

Burckhardt-Biedermann, Th. Das römische Theater zu Augusta Raurica. (Mitth. der histor. u. antiquar. Gesellsch. zu Basel. N. F. II.) gr. 4⁰, 31 S. mit 4 Steintaf. u. 1 Lichtdr. Basel, Bahnmaier. M. 4. —.

Busch, C. Die Baustile. Praktische Anleitung zur Kenntniss derselben und ihres Werthes für das künstlerische Schaffen des Architekten und Bauhandwerkers. 3. Thl. Die Baukunst der neueren Zeit. Mit 217 in den Text gedr. Abbild. gr. 8⁰, XII, 401 S. Berlin, Toeche. M. 7. —. (1—3: M. 16. —.)

Colomb, L. C. Philibert de l'Orme. Livre de lecture à l'usage des écoles et de la classe préparatoire des lycées et collèges. 18⁰, 36 p. avec vign. Paris, Hachette & Cie. fr. —. 15.

Couture, L. Notice sur Notre-Dame de Pibèque, en la paroisse d'Arech, diocèse d'Auch. 8⁰, 15 p. Auch, imp. Foix. (Extr. de la Revue de Gascogne.)

Diehl, Ch. La maison de Rienzi à Rome. (L'Art, 400.)

Di Giovanni, Vinc. Sopra alcune porte antiche di Palermo; e dell' assedio del 1325: note e ricordi. Palermo, Pedone Lauriel. L. 3. —.

Dupuy de Lome. La casa de la villa de Paris. (Revista comtemporanea, 15. Aug.)

Eger, Gust. Technologisches Wörterbuch in englischer und deutscher Sprache. Die Wörter und Ausdrucksweise in Civil- und Militär-Baukunst, Schiffsbau etc. In Verbindung mit P. R. Bedson, O. Brandes, M. Brütt etc. bearb. u. herausg. [In 2 Thln.] 1. Thl.: Englisch-Deutsch. Technisch durchgesehen u. verm. v. Otto Brandes. gr. 8⁰, III, 711 S. Braunschweig, Vieweg & Sohn. M. 9. —.

Essenwein, A. Bauleute und Bauführungen im Mittelalter. (Anz. f. Kunde d. Vorzeit, 8.)

Familien-Wohnhaus, das freistehende. Eine Sammlung von Entwürfen, bearb. von den Schülern der oberen Classe d. herzogl. Baugewerkschule zu Holzminden. Für den Druck gezeichnet u. herausg. von Huppelsberg u. Liebold. 3. u. 4. (Schluss-) Lfg. gr. 4⁰, (à 8 Steintaf.) Holzminden, Müller. M. 1. 80.

Geymüller, Enrico, barone, di, architetto. Cento disegni di architettura, d'ornato e di figure di fra Giovanni Giocondo, riconosciuti e descritti. 8⁰, p. 57. Firenze, fratelli Bocca. L. 4. —.

Grimm, J. Der römische Brückenkopf in Kastel bei Mainz und die dortige Römerbrücke. Mit (lith.) Plänen u. Zeichn. (4 Taf.) 8⁰, IV, 55 S Mainz, v. Zabern. M. 4. —.

Guasti. Arnolfo, è l'architetto di S. Maria del Fiore? (Rassegna nazion., Aug.)

Henszlmann. Die Kirchenruine von Tapuszko. (Ungarische Revue, 7.)

Hettner, F. Drei römische Villen bei Leutersdorf, Mechern und Beckingen.

— Das römische Grabmonument gegenüber von Born.

— Fränkische Grabstätten bei Palzen a. d. Mosel u. bei Beuren. (Jahresber. d. Ges. f. nützliche Forschungen zu Trier, für 1878—1881.)

Hunt, Margaret. Orleans. (Art Journal, Aug.)

Jenny, Sam. Bauliche Ueberreste von Brigantium. (Mitth. d. Centr.-Commiss., N. F., VIII, 3.)

Illustrated Guide to Bolton Abbey, the Woods, Stud, and Barden Tower. With Notices of the Cliffords. 8⁰, p. 64. London, Simpkin. 1 s. 6 d.

Intra. La basilica di S. Andrea in Mantova. (Archiv. stor. lombardo, IX, 2.)

Klemm, Alfr. Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750. 8⁰, 223 S. mit eingedruckten Fig. Stuttgart, Kohlhammer. M. 6. —.

Letarouilly, P. et A. **Simil.** Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome. 2 vol. f⁰, 62 p. et 264 pl. grav., dont 21 en chromolith., exécutées sous la direction de M. M. Cl. Sauvageot & Pierre Chabat. Paris, Ve Morel & Cie. (L'ouvrage complet fr. 500. —.)

Lotz. Notizen über römische Häuserreste in der Umgegend von Frankfurt. (Corresp.-Bl. d. Ges.-Vereins d. deut. Gesch.-Ver., XXX, 5. 6.)

Luschin-Ebengreuth, A. v. Der sogenannte lutherische Keller in Ober-Lichtenwald (Steiermark.) (Mitth. der Central-Comm., N. F., VIII, 3.)

Milesio's Beschreibung des deutschen Hauses in Venedig. Aus einer Handschrift in Venedig, herausg. und eingeleitet durch G. M. Thomas. (Abhandl. d. philos.-philol. Cl. d. k. bayr. Akad. d. Wissensch., XVI, 2.)

Milliet, E. Notice sur l'église de Brou: Suivie de la description du cadran elliptique de Brou, par Thomas Riboud, et de la devise de Marguerite d'Autriche, par Philibert Le Duc. 32⁰, 54 p. Bourg, imp. Villefranche.

Die höchsten Monumente der Erde. (Allgem. Kunstchronik, 37.)

Mothes, Osc. Die Baukunst des Mittelalters in Italien von der ersten Entwicklung bis zu ihrer höchsten Blüthe. Mit ca. 200 (eingedr.) Holzschn. u. 6 Farbendr.-Taf. (in 4 Thln.). 1. Thl. 8⁰, 160 S. Jena, Costenoble. M. 8. —.

Noiré. L. Julius Cäsar's Brücke über den Rhein. (Augsb. Allg. Ztg., B. 206.)

Offeneck. Pfarrkirche St. Kathrein in Offeneck bei Passail. (Kirchenschmuck, 9.)

Odrzywolski. Der Erker im königl. Palast auf dem Wawel zu Krakau. (Mitth. d. Centr.-Comm., N. F., VIII, 3.)

Paulasek, Jos. Mittelalterliche Bauwerke in West-Steiermark. (Kirchenschmuck, 7 ff.)

Pohlig, C. Th. Die St. Georgskirche zu Dinkelsbühl. Mit (eingedr. Holzschn.-) Abbildungen. [Aus: „Zeitschr. f. bild. Kunst," 10.]. 4⁰, 20 S. Leipzig, Seemann. M. 2. —.

Das Projekt für die Wiederherstellung des romanischen Portales von S. Stephan in Wien. (Dombauvereinsblatt, II, 11.)

Rathhofer, Augustin. Die Stiftskirche in Vorau. (Kirchenschmuck, 9 ff.)

Redgrave, G. R. The gargoyle in mediaeval architecture. (Magaz. of Art, 23.)

Renaissance, deutsche, in Oesterreich. Aufgenommen und herausgeg. von Aug. Ortwein. 1. Abth.: Steiermark. 1. Hft. f⁰, 10 autograph. Tafeln mit 2 Blatt Text. Leipzig, Seemann. M. 2. 40.

Rosenberg, A. Die Konkurrenzentwürfe für das deutsche Reichstagsgebäude. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 39.)

Rosenberg, Marc. Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Mit einer Einleitung: Das Heidelberger Schloss in seiner kunst- und kulturgeschichtl. Bedeutung von K. B. Stark. Mit 8 photo- u. lithogr. Taf. 4⁰, VIII, 264 S. m. eingedr. Ornamenten. Heidelberg, C. Winter. M. 40. —.

Runge, G. Das neue Opernhaus [Academy of music] in Philadelphia. Mit 8 Kupfern. 2. Aufl. f⁰, 6 S. mit eingedr. Holzschn. Berlin, Ernst & Korn. M. 8. —.

Saint-Paul, A. Le cas de la cathédrale de Reims. (Bullet. monumental, 7.)

Schlumberger, C. Planskizze der Luisenburg. Nach vorhandenen Grundrissen und eigenen Aufnahmen entworfen und gezeichnet. 1 : 2500. Lithogr. und color. qu. f⁰. Hof, Grau & Co. M. —. 50.

Schubert, Alf. Capella Chigi in der Kirche Maria del Popolo zu Rom. (Arch. f. kirchl. Kunst, 9.)

Schwarz, F. J. Die ehemalige Benediktinerabteikirche zum hl. Vitus in Ellwangen. Mit 22 artist. Blättern in Lichtdr. von M. Rommel, 8 Holzschn. von A. Closs nach Aufnahmen u. Zeichn. von J. Cades und einem Farbendr. von A. Gatternicht, nach der perspect. Zeichn. v. J. Cades entworfen von C. Kolb. 4⁰, III, 56 S. Stuttgart, Bonz & Co. M. 25. —.

Storelli, A. Notice historique et chronologique sur le château de Blois. 4⁰, 20 p. avec 8 gravures à l'eauforte et armoiries. Paris, Baschet.

Strack, Heinr. Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. Aufgenommen und gezeichnet. Mit 30 Kupfertaf. (in gr. Fol.). f⁰, IV, 26 S. mit eingedr. Holzschnitten. Berlin, Ernst & Korn. M. 50. —.

Töppen, M. Zur Baugeschichte der Ordens- und Bischofsschlösser in Preussen. (Zeitschr. des westpreuss. Gesch.-Ver. zu Danzig, 7.)

Triger, R. Note sur Jean Lemaçon, maître des œuvres de la cathédrale du Mans en 1397. 8⁰, 16 p. Mamers, imp. Fleury & Dangin. (Extr. de la Rev. hist. et archéol. du Maine, 1881.)

Volpicelli, Scipione. L'abside dell' antica basilica di San Giorgio Maggiore in Napoli: relazione della Commissione municipale per la conservazione dei monumenti. Napoli, Giannini, 1881.

Wallé, Pet. Der Stiftungsaltar des Grafen Rochus zu Lynar, kurbrandenburg. Baumeister in der Nicolaikirche zu Spandau [1582]. Festschrift zum 300. Gedenktage. Mit einer (Lichtdr.-) Abbild. d. Altars, einem Stammbaum der Grafen und Fürsten zu Lynar und einem Auszug aus den gräfl. Tagebüchern des 16. Jahrhunderts. gr. 8⁰, 22 S. Berlin, Bohne in Comm. M. 2. 50.

Wallon, P. Notice sur la vie et les œuvres de Denis-Louis Destors, vice-président de la Société centrale des architectes etc. 8⁰, 16 p. Paris, imp. Marpon & Flammarion. (Extr. du Bullet. de la Soc. centr. des architectes.)

IV. Sculptur.

Het Beeldwerk aan de Delftsche Poort de Roterdam. (Arch. v. Nederl. Kunstgeschied., IV, 18.)

Berggruen, O. Kundmann's Bildhauerwerke. (Graphische Künste, V, 1.)

Beringuier, R. Epitaphien in der St. Nicolaikirche zu Spandau. (Der deut. Herold, XIII, 3—4.)

Boito. Il monumento nazionale a Vittorio Emanuele. (Nuova Antologia, 15. Aug.)

Boxberger, R. Briefe des Bildhauers Chr. Rauch meist an Hofrath Böttiger aus dessen Nachlass auf der Bibliothek in Dresden. (Jahrb. d. k. Akad. gemeinnütz. Wissensch. zu Erfurt, N. F., XI.)

Brailsford. The Neville monuments at Brancepeth and Durham. (Antiquary, August.)

Brunn, H. Marmorköpfchen aus Meligu. (Mitth. d. deut. archäol. Inst. in Athen, 2.)

Ciardi, Antonino. In morte del prof. Giovanni Duprè: discorso. 8⁰, p. 14. Firenze, tip. Arte della Stampa.

Conze. Ueber das Relief bei den Griechen. (Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss. zu Berlin, 26.)

Davidson, T. The Parthenon Frieze, and other Essays. 8⁰, p. 232. London, Paul. 6 d.

Dütschke, H. Statuette eines römischen Kaisers auf Schloss Rheinstein. (Jahrbücher des Ver. von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 72.)

Eitelberger, R. v. Die Polychromie in der Plastik. (Vom Fels zum Meer, III, 1.)

Faraglia. Das Grabmal des Königs Ladislas. (Arch. stor. per le provincie napol., VII, 1.)

Falorsi. Da una lezione sulla vita di Benvenuto Cellini. (Rassegna nazionale, Aug.)

Feldmann, S. Die Venus von Milo. (Blätter f. litter. Unterhaltung, 32.)

Filangieri. La testa di cavallo in bronzo al Museo nazionale di Napoli. (Arch. stor. per le privincie napol., VII, 2.)

Fréron, J. La fontaine de la Grand' Place à Huy. (Ann. du Cercle hutois des sciences et beaux-arts. Anné 1881, 4e livr.)

Friedhof, der. Musterbuch einfacher ausgeführter Grabdenkmäler von verschiedenen Friedhöfen. Neue F. 10. Heft. qu. gr. 8⁰, 12 color. Steintaf. Karlsruhe, Veith. M. 1. 50.

Furtwängler, Ad. Altlakonisches Relief. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. zu Athen, 2.)

Giovanni da Bologna u. Francavilla. Statuen u. Reliefs in der Aula der Universität in Genua. 19 Orig.-Aufnahmen von A. Noack in Genua. Photogr. Fol. Leipzig, Schüller. M. 24. —.

Kekulé, Reinh. Victoria aus Sablon bei Metz. (Westdeutsche Zeitschr., I, 3.)

Zur Konkurrenz für einen öffentlichen Brunnen in Leipzig. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 39.)

Martha. Note sur une statue grecque conservée au Musée de Dijon. (Bullet. de corresp. hellénique, 5. 6.)

Molinier, E. Le statues du chateau de Richelieu. (Courrier de l'Art, 27.)

Overbeck, J. Noch einmal die kunstgeschichtliche Stellung der grossen Pergamenischen Reliefe und einiges Verwandte. (Augsb. Allg. Ztg., Hauptbl. 226.)

Pecht, Fr. Das Cornelius-Denkmal in München. (Augsb. Allg. Ztg., B. 192.)

Pigalle, J. Le sculpteur Rude. (L'Art, 397.)

Reinach. Une tête d'éphèbe provenant de l'île de Cot. (Bullet. de corresp. hellénique, 7.)

La sculpture en France. (Journ. d. B.-Arts, 14.)

Thorbecke, H. Die Externsteine im Fürstenthum Lippe in Natur, Kunst, Geschichte, Sage und Litteratur. 8⁰, VII, 63 S. mit 2 Photograph. Detmold, Klingenberg. M. 1. 25.

Trapp, Moriz. Das Dietrichstein'sche Gruftdenkmal in der Garnisonskirche zu Brünn. (Mitth. d. Centr.-Comm., N. F., VIII, 3.)

Wastler, Jos. Der Bildhauer Sebastian Carlon. (Mitth. d. Central-Commiss., N. F., VIII, 3.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Atkinson, J. R. Overbeck. (Great Artists.) 8⁰, p. 108. London, Low. 3 s. 6 d.

Atz, Karl. Aus Brixen. (Mitth. d. Centr.-Comm., N. F., VIII, 3.)

Barnett, H. v. Miss Marianne Norths paintings at Kew. (Magaz. of Art, 22.)

Berggruen, O. Die Galerie Schack. — Eduard von Steinle. — Leopold Bode. (Graph. Künste, IV, 3. 4.)

— Ferdinand Laufberger. Ein Nekrolog. (Graph. Künste, IV, 3. 4.)

— Die Galerie Schack. Karl Rottmann. Eduard Schleich. Louis Neubert. (Graph. Künste, V, 1.)

Blanckarts, M. Rubens' Himmelfahrt Mariä in Düsseldorf. (Allgemeine Kunst-Chron., 36, 37.)

Böll, A. Die alten Wandgemälde in der S. Georgskirche zu Oberzell-Reichenau. (Schriften des Ver. f. Gesch. d. Bodensees, 11.)

Bösch, Hans. Zur Geschichte der Ueberlassung des Dürer'schen Dreifaltigkeitsbildes an Kaiser Rudolf II. (Anzeig. f. Kunde d. Vorzeit, 8.)

Bredius. De ouste Brief van het Haagsche St.Lucas Gilde, 1487. — De Schilder Adrian van Gaesbeeck. — Adam van Breen's „Exercitiën van de Garde van zijne Excellentie". — Een en Ander Omtrent G. Dou. — Een Brief van Willem van Nieris. (Sämmtlich im Archief vor Nederland'sche Kunstgeschiedenis Dl. V.)

Breughel. Procession de la ligue par Breughel. (Journ. d. B.-Arts, 13.)

Champfleury. Types et manière des dessinateurs de vignettes romantiques: Celestin Nanteuil. (L'Art, 401.)

Champier, Vict. Benjamin Constant. (Art Journ., August.)

Costarelli, Ad. Della vita e delle opere di Vincenzo Barboni, pittore. 8⁰, p. 50. Città di Castello, tip. Lapi. L. —. 60.

Cupidon du Corrège: notizie. S. l., s. a., s. t. 8⁰, p. 15.

Dahlke, G. Kaiserbilder in Tirol. (Augsb. Allg. Ztg., B. 229—235.)

Dargenty, G. Paul Baudry, à propos de l'exposition de ses oeuvres à l'orangerie des Tuileries. (Courrier de l'Art, 28.)

Dehaisnes, C. Documents inédits concernant Jean Le Tavernier et Louis Liédet, miniaturistes des ducs de Bourgogne. (Bull. d. comm. royales d'art et d'archéol., 21e année, Nos 1—2.)

Distel, Theod. Drei Portraits in Dresden aus dem Atelier des Fürstenmalers Krell† (1551, 1554). (Zeitschr. f. Museologie, 2.)

Dobson, A. The Normanton Hogarth. (Magazine of Art, 22.)

Dubufe. Paul Baudry. (La nouv. Revue, 15. juil.)

Durand-Gréville. Le portrait d'Amerbach par Holbein. (L'Art, 392.)

Duret, Théod. L'Art Japonais. Les livres illustrée. Les Albums imprimés. Hokousaï. (Gaz. des B.-Arts, août ff.)

Eitelberger, R. v. Das Passionsbild im Dom zu Graz. (Graph. Künste, IV, 3. 4.)

Ephrussi, Ch. Exposition des oeuvres de M. Paul Baudry. (Gaz. des B.-Arts, août.)

Fraser, Alex. Alexander Nasmyth. (Art Journ., July.)

Galassini. Sui dipinti del trecento. (Rassegna nazionale, Maggio.)

Gerspach. La technique de la mosaique décorative. (Revue des arts décorat., 3.)

Ueber alte und neue Glasmalerei im Bauwesen. (Deutsche Bau-Ztg., 55. 56.)

Goeler v. Ravensburg, Friedr. Frhr. Rubens und die Antike. Seine Beziehungen zum classischen Alterthum und seine Darstellungen aus der classischen Mythologie und Geschichte. Eine kunstgeschichtl. Untersuchung. Mit 6 Taf. in Lichtdr. gr. 8⁰, XI, 224 S. Jena, Costenoble. M. 10. —.

Govaerts, Alf. De „Vlaamsche Kermis" van Jan Blocks. (Nederland. dicht en kunsth. V, 1.)

Graz. Ueber das Kreuzigung-Christi-Bild der Grazer Domkirche. (Kirchenschmuck, 7.)

Heath, R. The portraits of François I. (Magaz. of Art, 21.)

Heaton, M. C. Correggio. (Great Artists.) 8⁰. London, Low. 2 s. 6 d.

Heereman v. Zuydwyk, Cl. Frhr. Die älteste Tafelmalerei Westfalens. Beitr. zur Geschichte der altwestfälischen Kunst. Mit 4 lith. u. chromolith. Taf. gr. 4⁰, V, 89 S. Münster, Schöningh. M. 15. —.

Henries, F. Peintres contemporains. Eugène Villain. 12⁰, 44 p. Paris, A. Lévy.

Lalanne, Ludov. Le livre de fortune, recueil de deuxcents dessins inédits de Jean Cousin. (L'Art, 403 ff.)

Lavatelli Caetani. Di un antico musaico a colori rappresentante gli aurighi delle quattro fazioni del Circo. (Atti d. R. Accad. de Lincei. A. 278. Cl. di sc. morali, 7. 9.)

Leroi, Paul. Silhouettes d'artistes contemporains: Miss Clara Montalba. (L'Art, 402.)

Livacillo, Mario. Sopra due pitture del barone Michelino Lazzaroni, che si veggono nell' esposizione artistica in piazza del Popolo (primavera 1882). (Il Buonarroti, Ser. III, I, 3.)

Lücke, H. Liebeszauber. Flandrisches Gemälde aus der Mitte des 15. Jahrhunderts im Museum zu Leipzig. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 12.)

Maillou, R. de. Exposition des oeuvres de Paul Baudry. (Revue des arts décoratifs, 1.)

Mayer v. Mayersfeld, K. Die Glasmalereien im ehemaligen Kloster Hofen, jetzigem Sommerresidenzschloss S. Maj. d. Königs v. Württemberg. (Schriften d. Ver. f. Gesch. des Bodensees, 11.)

Mirabella, Franc. Mar. Di Leonardo Bagolino pittore del secolo XVI e di una sua tela esistente in Alcamo. (Archiv. stor. siciliano, N. Ser., VI, 3. 4.)

Monte-Cassino. Eine Benedictiner Kunstschule in Monte-Cassino. (Kirchenschmuck, 8.)

Montrosier, E. Peintres modernes: Ingres, H. Flandrin, Robert-Fleury; Photogravures par Goupil & Cie. 8⁰, 209 p. avec vign. autograph. et 7 planch. hors texte. Paris, Baschet.

Müntz. La peinture en mosaique dans l'antiquité et au moyen âge. (Revue des Deux Mondes, 1 juillet.)

Murray, A. S. An ancient picture gallery. (Magazine of Art, 21.)

Nestlehner. A. Das Seitenstettner Evangeliarium des 12. Jahrhunderts. Mit 8 lith. Taf. u. 2 Taf. in Gold- u. Farbendr. f⁰, 2 S. Berlin, Prüfer. M. 5. —.

Nordhoff, J. B. Der altdeutsche Maler Gert van Lon zu Geseke. (Zeitschr. f. vaterl. Geschichts- u. Alterthumskunde, 40.)

Oidtmann, H. Der gothische Stil und die Glasmalerei. (Archiv f. kirchl. Kunst, 9 ff.)

Ostade. Les deux Ostade. (Journ. d. B.-Arts, 13.)

Otte, H. Das neutestamentliche Bilderbuch des Hrn. Nitzschewitz vom Jahr 1489. (Neue Mitth. d. thüring.-sächs. Ver. f. Erforschung d. vaterl. Alterth., XV, 2.)

— Eine Federzeichnung aus dem 10. Jahrhunderte. (Jahrbücher d. Ver. von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 72.)

Pecht, Fr. Franz Defregger, sein Leben und Wirken. (Vom Fels zum Meer, III, 1.)

Pendola, Carlo. Cenni biografici dei più illustri pittori dal sec. XIV al XVIII. 16⁰, p. 191. Genova, tip. Luigi Sambolino. L. 2. 50.

Penn, W. W. An open-air painter. (Magazine of Art, 23.)

Pinchardt. Les tableaux de Rubens dans l'église de l'Oratoire à Rome. (Bullet. Rubens, I, 2.)

Rahn. Das Glasgemälde im Kreuzgange des Klosters Rathausen. (Geschichtsfreund, 37. Bd.)

— Gefährdete Kunstschätze. Die Glasgemälde in der Pfarrkirche von Mellingen. (Anzeig. für schweizer. Alterth.-Kunde, 3.)

— Ein Tafelgemälde von Hans Fries (?) in der Kirche von Cugy. (Anzeig. f. schweizer. Alterthumskunde, 3.)

Robinson, Lionel G. Albrecht Dürer. (Art Journal, September.)

Ruelens. Le peintre Adrien de Vries. (Bullet. Rubens, 1 ff.)

Sallet, A. v. Rubens' Nil-Bilder. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, III, 3. 4.)

Schembera, V. K. Ludwig Knaus. (Die Heimat, VII, 40.)

Schoener, R. Ein Portrait der Kleopatra. (Augsb. Allg. Ztg., B. 227 ff.)

Schultz, A. Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler (1500—1800). Verfasst im Namen des Vereins für Geschichte der bild. Künste zu Breslau. gr. 8⁰, 180 S. Breslau, Korn. M. 3. —.

Sobko, N. Les artistes français en Russie au XVIIIe siècle: le peintre Louis Caravaque. (L'Art, 402.)

Soleil, E. La Danse macabre de Kermaria-an-Isquit; Quatre dessins d'Antoine Duplais-Destouches. 8⁰, 28 p. Saint-Brieuc, Prud'homme.

Stephens, F. G. John Linnel, painter and engraver. (Art Journal, Sept.)

Stowe, Edwin. The picture gallery of Henry VIII. (Art Journal, August.)

Tessier. Di Francesco Magiotto pittore veneziano. (Archiv. veneto, XXIII, 2.)

Vanden-Branden, J. F. Adriaan de Brouwer en Joos van Craesbeck. (Nederland. dicht-en kunsthalle, V, 1.)

Van Even. Renseignement sur un tableau que Rubens exécuta en 1633 pour le couvent des Dames-Blanches à Louvain. (Bullet. Rubens, I, 2.)

Wallis, Henry. Drawings by the old masters. Andrea Mantegna. (Art Journal, August.)

Wauters. Quelques peintres peu connus de la fin du XVe siècle. (Bullet. de l'Acad. roy. de Belgique, 5.)

Wauters. Un portrait du duc Charles-le-Téméraire et la gilde de Saint-Sebastien de Linkenbeck. (Bullet. de l'Acad. roy. de Belgique, 4.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Amberg. Der Medailleur Joh. K. Hedlinger. (Geschichtsfreund, 37.)

Bahrfeldt, E. Beiträge zur Brandenburgischen Münzkunde. (Numismat. Zeitschr., 14, 1.)

Bahrfeldt. M. Beiträge zu der städtischen Münze in Salzwedel. — Die bisher irrthümlich dem Herzog Wilhelm d. Jüng. von Braunschweig-Lüneburg beigelegte Kupfermünze der Stadt Celle. — (Numismat. sphrag. Anzeiger, XIII, 4—6.)

— Der Denarschatz von Pieve-Quinta. Zeitschr. für Numismatik, X, 1.)

— Uebersicht der im Vereinsgebiete gefundenen römischen Münzen. Verzeichniss der Siegelstempel, welche sich in der Vereinssammlung befinden. Kleinere numismatische Mittheilungen. — (Archiv d. Ver. f. Gesch. der Herzogthümer Bremen und Verden, 9.)

Burke, B. A. Genealogical and Heraldic History of the Landed Gentry of Great Britain and Ireland. 6th edit. with Suppl. 2 vols. 8⁰. London, Harrison. 63 s.

D'Avenel. Le valeur monétaire et le pouvoir de l'argent sous Louis XIII. (Séances de l'Academie des sci. morales, 6.)

Desimoni, C. Sui denari minuti della zecca genovese. (Giornale ligustico, IX, 6, 7.)

Donebauer, M. Der Fund von Mitkowitz. (Böhmische Denare.) (Numismat. Zeitschr., 14. 1.)

Endrulat, A. Niederrheinische Städtesiegel des 12—16. Jahrhunderts. Herausgeg. mit Unterstützung der königl. preuss. Archivverwaltung und der provinzialständ. Verwaltung der Rheinprovinz. Mit 16 in Farbendruck ausgeführten Tafeln, enthaltend 112 Siegelabbildungen. 42, VII, 60 S. Düsseldorf, Voss & Co. M. 20. —.

Ercolei, R. Le medaglie artistiche nei secoli XV e XVI. 8⁰, pag. 21. Roma, tip. Bodoniana.

Zur Geschichte des sächsischen Rautenkranzes. (Monatsbl. d. Ver. Adler in Wien. 18. 19.)

Hachel. Des figures symboliques representées sur certaines médailles des graveurs suisses. (Bullet. littér. et scientif. suisse, 12.)

Hohenlohe-Waldenburg, F. K. Fürst zu. Sphragistische Aphorismen. 300 mittelalterl. Siegel, systematisch classificirt und erläutert. 1. Lfg. Nr. 1—100. gr. 4. VI, 33 S. mit 9 Holzschn.-tafeln, Heilbronn, Schell. M. 3. —

Hucher, E. Jeton au lion de Saint-Marc du maître de la monnaie de Bruges, Marc Le Buigneteur; 8⁰, 4 pages avec fig. Paris, impr. Pillet et Dumoulin. (Extrait de l'Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie.)

Jentsch, J. Römische Münzen aus der Nieder-Lausitz. (Verhandl. d. Berliner anthropol. Ges. Sitzung 18. Febr.)

— Prähistorisches aus der Umgegend von Guden. (Zeitschr. f. Ethnologie, XIV, 2. 3.)

Imhoof-Blumer, J. Münzen der Kleruchen auf Imbros. (Mitth. d. deutsch. archäol. Instituts zu Athen, 2.)

Kenner, F. Varia aus der Sammlung des Fürsten Windischgrätz. (Numismat. Zeitschr., 14, 1.)

Koehler, U. Zu den Münzen von Imbros. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. zu Athen, 2.)

Kunz, Carlo. Monete inedite o rare di zecche italiane: Correggio. (Archeografo triestino, N. Ser. VIII, 3. 4.)

Lambros, P. Unedierte Münzen der Stadt Eriza in Karien. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 1.)

Lédrain. Note sur deux sceaux portant le même nom hébreu. (Revue archéol., 5.)

Martin, E. El sello céreo de Alfonso VII. (Bolletin historico, 1881, Año 2.)

Meyer, Ad. Die Münzen der Freiherren Schutzbar, gen. Milchling (Burgmilchling). (Numismat. Zeitschr., 14. 1.)

Missong, Alex. Die Münzen des Fürstenhauses Liechtenstein. (Numismat. Zeitschr., 14. 1.)

Les monnaies gauloises de Hunatius Plancus. (Bullet. mens. de numismatique belge, 11. 12.)

Les monnaies de Thibaut de Bar, évêque de Liège, 1303—1313. (Bullet. mens. de numismatique belge, 12.)

Newald, J. Thaler-Prägungen für Tirol und die österr. Vorlande während der Jahre 1595—1665. 8⁰. 24 S. Wien, Frick. M. 1. —.

Ottermann. Delle medaglie friulane. (Atti dell' Accad. di Udine, Ser. II, 5.)

Peez, C. Eine griechische Münze der Kaiserin Cornelia Supera. (Numismat. Zeitschr. 14, 1.)

Philippi, J. Die westphälischen Siegel des Mittelalters. (Verein f. Gesch. u. Alterthumskunde Westfalens. 1882.)

Puschi, Alb. Das corpus delicti eines Falschmünzerprozesses. (Numismat. Zeitschr., 14, 1.)

Un Robertus monetarius à Aire en 1202. (Bullet. mens. de numismatique belge, 11, 12.)

Un sceau d'or mérovingien. (Bullet. mens. de numismatique belge, 12.)

Schmidt, M. u. H. Buchenau. Zu den Münzen der Stadt Stade. (Archiv des Ver. für Gesch. und Alterthümer der Herzogthümer Bremen und Verden, 9.)

Schmidt-Phiseldeck, C. v. Die Siegel des herzoglichen Hauses Braunschweig und Lüneburg. Verzeichniss der dem herzogl. Landeshauptarchive zu Wolfenbüttel gehörigen Sammlung von Gypsabgüssen mit erläut. Einleitung. 8⁰, XIX, 108 S. Wolfenbüttel, Zwissler in Comm. M. 2. —.

Siegel, die westfälischen, des Mittelalters. Mit Unterstützung der Landstände der Provinz herausgegeben vom Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens. 1. Heft. 2. Abth. Fol. VIII, 66 S. m. 24 Lichtdr.-Tafeln. Münster, Regensberg in Comm. M. 20. —.

Trachsel, C. J. Unedirte Bracteaten. (Numismat. Zeitschr., 14, 1.)

Van den Berg & Bouhon. Collection de blasons inédits de familles bourgeoises et patriciennes du pays de Liége; recueillie dans les églises et les cimetières de l'ancienne principauté. 2e fasc. In—4⁰, p. 52 à 100. Liége, Gothier.

Verzeichniss der von Hrn. Gust. Prior hinterlassenen Sammlung hessischer Münzen, geordnet, nach J. C. C. Hoffmeisters historisch-krit. Beschreibung aller bis jetzt bekannt gewordenen hess. Münzen, Medaillen und Marken. Mit einem Vorwort von Jac. Chrph. Carl Hoffmeister und einem Anhang, enthaltend einige Nachträge zu dessen genannten Münzwerke. gr. 4., IV, 25 S. Hannover, Meyer. M. 2. —.

Vleuten, J. v. Eine Münzsammlung aus römischer Zeit. (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. 72.)

— Ein Silbermedaillon des Crispus. (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 72.)

Voigt, J. Münzfund in Duvenstedt. (Mittheil. d. V. für Hamburg. Gesch. V, 3.)

— Ein bürgerliches Wappenbuch aus dem Anfange des XVIII. Jahrhunderts. (Deutscher Herold, 13, 4.)

Zeller-Werdmüller, H. Eine heraldische Stickerei aus dem XIV. Jahrhundert. (Anzeiger für schweizer. Alterthumskunde, 3.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Angelucci (Alessandro). Del materiale e degli strumenti per scrivere usati dagli antichi, e specialmente dai Romani. 16⁰, pag. IV—192. Milano, tip. A. Guerra. L. 2. 50.

Comyns Carr. Book illustration old and new. (The bibliographer, June.)

Gilles Demarteau, graveur du roi, 1722—1776. La vie et l'œuvre, son invention de la gravure crayonnée, ses élèves Gilles-Antoine Demarteau (1750—1802), Coclers, Le Prince, Redouté, Varin, Demeuse, etc. Catalogue et prix de ses six cent soixante-quatre gravures. 8⁰, 346 p., 2 portraits. Bruxelles, Fr. Gobbærts. M. 7. 50.

Dobson, A. Byways of book illustration. (Magazine of Art, 21.)

Dürer's, Albr., sämmtliche Kupferstiche. Mit Text von Wilh. Lübke. Nach den besten Originalen des königl. Kupferstichkabinets in München, durch unveränderl. Lichtdruck in Originalgrösse reproducirt von J. B. Obernetter. 1. Lfg. Fol. 11 Bl. m. 1 Bl. Text. Nürnberg, Soldan. M. 15. —.

Der älteste Druckort der Schweiz. (Bibliographie und literarische Chronik der Schweiz. XII, 8.)

Falk, F. Die Presse zu Marienthal im Rheingau und ihre Erzeugnisse. (15. Jahrh.) Mit 3 Facsim.-Taf. 8⁰, 28 S. Mainz, v. Zabern. M. 1. 50.

Faulmann, K. Illustrirte Geschichte der Buchdruckerkunst. 21—25. (Schluss-) Lfg. gr. 8⁰. VIII, S. 641—806. Wien, Hartleben. à —. 60.

Favier. Catalogue des incunables de Nancy. (Le Cabinet histor., Mai, Juin.)

Forgues, Eug. Les illustrateurs de livres au XIX. siècle. Jean François Gigoux. (Le Livre, Août.)

Fulin. Nuovi documenti per servire alla storia della tipografia veneziana. (Archivio veneto XXIII, 2.)

Giraudet. Les origines de l'imprimerie à Tours. (Revue critique d'histoire, 31.)

Goovaerts, A. De Muzickdrukkers Phalesius. (De Vlaamsche Kunstbode, 4e livr., 1882.)

Deutsche Holzschneidekunst. (Allgemeine Kunst-Chronik, 38.)

Horawitz, A. Wiens Buchdrucker im Zeitalter des Humanismus und der Reformation. (Augsburg. Allg. Ztg., Beil. 229—235.)

Hülsse, Fr. Beiträge zur Geschichte der Buchdruckerkunst in Magdeburg. (Gesch. Blätter d. Ver. f. Gesch. des Herzogthums und Erzstiftes Magdeburg, 17. 2.)

Katalog der Bibliothek des S. Thomasstifts zu Strassburg zu Anfang des XV. Jahrhunderts. (Neuer Anzeig. f. Bibliographie, 8, 9.)

Leskien. Das dalmatinisch-serbische cyrillische Missale romanum der Leipziger Stadtbibliothek. (Berichte ü. d. Ver. d. k. sächs. Ges. d. Wiss., Phil. hist. Cl., 1881, 1, 2.)

Linde, A. v. der. Die Nassauer Drucke der kgl. Landesbibliothek in Wiesbaden. I. 1467—1817. 8⁰, VI, 543 S. Wiesbaden, Feller & Gecks. M. 12. —.

Mettenleiter's kleines Schriftenmagazin. 2. Bd. gr. 4⁰. (50 zum Theil farb. Steintafeln.) Erfurt, Bartholomäus. M. 7. 50.

Zum Münchener Buchdruckerjubiläum am 28. Juni. (Kunst und Gewerbe, VII.)

Omont, H. Notes de paléographie grecque à propos d'un livre récent de M. Gardthausen. 8⁰, 9 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupelly-Gouverneur. (Extr. de la Bibl. de l'Ecole des Chartes, t. 42, 1881.)

Reineck, Thdr. Verzierte farbige Alphabete. Vorlagen für Firmenschreiber, Decorationsmaler, Lackierer, Bild- und Steinhauer etc., sowie für das Studium der höheren Kalligraphie, 24 Grossplano-Taf., in Tondr., enth. 27 farbig verzierte Alphabete, in verschiedenen Stilarten, Initialen u. e. Sammlung v. Ornamenten, Eckstücken, Einfassungen, Bändern, Schildern, Kronen etc. Fol., 1 Bl. Text. Weimar, B. F. Voigt. M. 10. —.

Rooses. Christophe Plantin, imprimeur anversois. Ier fascicule, in-f⁰, 98 p. et 26 planches. Anvers, J. Maes. L'ouvrage formera 4 fascicules. Priz: 100—00 Schoofs.

Schiffmann, F. J. Die Wasserzeichen der datierten Münsterdrucke als Zeugen für die Echtheit eines undatierten. (Jahrb. f. schweizer. Geschichte, VII.)

Schlœsser, F. La maison Plantin. (Portfolio, N⁰. 151. 152.)

Schmidt, C. Zur Geschichte der ältesten Bibliotheken und der ersten Buchdrucker zu Strassburg. 8⁰, VIII, 200 S. Strassburg, Schmidt. M. 5. —.

Schott. Die Nationalbibliothek in Paris. (Neuer Anzeiger f. Bibliographie, 8. 9.)

Schulze-Waldhausen. Anton Wierz. (Deutsches Kunstblatt, 12.)

Schwab. Les incunables orientaux. (Bullet. du bibliophile, Mai.)

Sind die Spielkarten aus dem Schachspiel entstanden? (Zeitschr. f. Museologie, 16.)

Stadele, S. Das Ganze des Zinkdruckes. gr. 8⁰. 71 autogr. Seiten mit 3 Tafeln. München, L. Finsterlin. M. 2. —.

Teutsch, Fr. Die Hermanstädter Buchdrucker u. Buchhändler. (Korresp.-Bl. d. Ver. f. siebenbürg. Landeskunde, V, 5. 6.)

Van Bergen, Edw. De Muzickdrukkers Phalesius. (Vlaamsche Kunstbode, 5.)

Vernarecci, Aug. Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. 2a ediz. migliorata ed accresciuta. 8⁰, p. VIII—290 con 3 tav. Bologna, G. Romagnoli. L. 7. —.

Vesnière, A. Note sur le premier livre connu imprimé à Clermont, en 1523; 8⁰, XIX p. Le Puy-en-Velay, Brioude. Nicht im Handel.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Afh, Frdr. Vorlagen für Korbflechter, Muster von Geflechten, Korb-Modellen und Körben. Zum Gebrauche für Korbflechter und als Lehrbehelf für Korbflechtschulen bei dem Fachzeichnen. 1. Folge. 40 (lith.) Taf. gr. 4, 6 S. Text, Weimar, B. F. Voigt. M. 6. —.

Aus'm Weerth, E. Kusstafel des Meisters Eisenhuth. (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 72.)

Avanzo, Dominik. Entwürfe zu hausindustriellen Objecten der Holzdrechslerei, nebst einem Lehrgange und Uebungsstücken. Mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht herausgeg. vom technolog. Gewerbe-Museum in Wien. Fol., 40 Steintafeln mit 5 S. Text. Wien, Graeser. M. 8. —.

Bendidio, Marcantonio. Descrizione delle feste fatte nel 1539 a Parigi per le nozze di Me. de Vendôme con Mr. D'Anverse; pubblicata per nozze Fano-Mortara. Mantova, tip. Mondovi.

Berizzi, Luigi Cenni intorno all' industria della tessitura serica comense. gr. 8⁰, pag. 15. Como, Ostinelli. Dal giornale La manifattura serica.

Blau, Frdr. Die deutschen Landsknechte. Ein Kulturbild. Mit 52 (eingedr.) Holzschnitten, 5 photolith. Tafeln nach A. Dürer, H. Holbein, V. Solis, Jost Amman u. A. und einem Titelbilde (in Holzschn.) nach H. Holbein. 2. Abdr. 8⁰, VIII, 144 S. Görliz, Starke. M. 6. —.

Boeheim, Wend. Die industrielle Kunst und das Sportwesen. (Blätter für Kunstgewerbe, XI, 8.)

Böttger. Zur Biographie des Porzellanerfinders Friedrich Böttger. (Zeitschrift für Museologie, 17 ff.)

Brinckmann, J. Norddeutscher Bauernschmuck. (Kunstgewerbe, VIII ff.)

Budar, W. Einiges über Möbel. (Mährisches Gewerbeblatt, 8.)

La cause de l'art décoratif en France. (Journ. des B.-Arts, 16.)

Collignon. Plaques de terre cuite peintes de style corinthien. (Annales de la faculté des lettres de Bordeaux, IV, 1.)

Davillier. Les origines de la Porcelaine en Europe. (L'Art, 404.)

De la décoration de quelques outils allemande au XVIe siècle. (Revue des Arts décorat., 3.)

Dehaisnes, C. Documents inédits concernant les tapissiers de Bruxelles au XVe et au commencement du XVIe siècle. (Bull. des comm. royales d'art et d'archéologie. 21e année. N⁰. 1—2.)

Demmin, Aug. Beschreibendes Verzeichniss seiner Sammlungen für bildende und gewerbliche Künste in zeitfolgiger, länder- und gattungsgemässer Aufstellung, welches auch als Leitfaden für die Abfassung der immer noch zu oberflächlich behandelten und mit unnöthigen Fremdwörtern überladenen Kunst-Kataloge dienen soll. Mit 157 (eingedr.) Abbildungen. gr. 8⁰, IV, 171 S. Leipzig, Schlœmp. M. 6. —.

Deslys, C. Les Orfèvres français; un antiquaire. 8⁰, 175 p. et 9 grav. Paris, Delagrave.

Dictionary of needlework: an Encyclopædia of Artistic, Plain, an fancy needlework. Illustr. with upwards of 800 wood Engravings. 4⁰. London, Gill. 21 s.

Eitel. Note on Chinese porcelain. (China Review, 5.)

Friedrich, Karl. Einiges über die deutschen Trinkgläser des XVI. und XVII. Jahrhunderts und die damalige Glasfabrikation überhaupt. (Wartburg, 7. 8.)

Galabert. Inventaire des ornements, linges et vases sacrés des églises de S. Pierre de Livron, 1392, et de S. Martin d'Espiémont, 1456. (Bullet. archéol. de la Soc. archéol. de Tarn et Garonne, IX, 4.)

Garnier, E. Peinture sur porcelaine et sur faïence. (Revue des arts décorat., 1.)

Gerlach, H. Nachrichten über die ältesten bronzenen Kanonen Sachsens, insbesondere die von Wolf Hilger in Freiberg. (Mittheil. v. Freiberger Alterth.-Ver., 18.)

Die mittelalterlichen Goldfäden. (Blätter f. Kunstgewerbe, XI, 7.)

Der Goldschmuck von Hiddensöe. (Augsb. Allg. Ztg., Hptbl. 268.)

Harz, C. O. und W. v. Miller. Die Wiederauffindung der mittelalterlichen Goldfäden. (Augsb. Allg. Ztg., B. 204.)

Jännicke, F. Das Kunstgewerbe in Spanien. (Kunstgewerbe, VIII ff.)

Jænnicke, F. Die gesammte keramische Literatur. Ein zuverlässiger Führer für Liebhaber, Gewerbtreibende und sonstige Interessenten, zugleich ein Supplement zu des Verfassers Grundriss der Keramik. 8⁰, XVI, 146 S. Stuttgart, Neff. M. 2. —.

Joppi. Inventar der Werthsachen, welche der Patriarch von Aquileja, Nicolaus von Luxemburg, im Jahr 1358 vermacht hat. (Archivio stor. per Trieste, I, 2.)

Kenner, Fried. Ein römisches Vorhängeschloss in Aquileja. (Mitth. d. Centr.-Comm., N. F., VIII, 3.)

Lacroix, P. Tableau des arts industriels au XVIIe siècle. (L'Artiste, Avril.)

Le Breton, G. La Manufacture de porcelaine de Sèvres, d'après un mémoire inédit du XVIIIe siècle. 8⁰, 16 p. Paris, imp. Plon et Ce.

— Les „quatre saisons" en faience de Rouen du Musée du Louvre. (Chron. des Arts, 25.)

Lenormant. La céramique peinte des Grecs et sa fabrication. (Le Museon, 3.)

Lenormant, Fr. Les poteries étrusques de terre noire. (L'Art 394 ff.)

Lewis. The tapestry scenes from the Passion of Christ in Knole chapel. (Journ. of the Brit. archæol. Association, XXXVIII, 2.)

Lindenschmit, Ludw. Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres während der Kaiserzeit, mit besond. Berücksichtigung der rheinischen Denkmale und Fundstücke. Dargestellt in 12 (lith.) Tafeln und erläut. gr. 8⁰, 29 S. Braunschweig, Vieweg & Sohn. M. 6. —.

Linke, Fr. Ueber Porzellan. (Mitth. d. Oesterr. Museums, 204 ff.)

Loose. Sebastian Lindenast's Inventar. (Anzeig. für Kunde d. Vorzeit, 9.)

Loriquet, C, Tappisseries de la cathédrale de Reims; Histoire du roy Clovis (XVe siècle); Histoire de la Vierge (XVIe siècle). Reproduction en héliogr. par les procédés de la maison Goupil et Ce., d'après les clichés de MM. A. Marguet et A. Dauphinot. f⁰, 165 p. et 20 pl. Paris, Quantin.

Molinier, Emile. Les majoliques italiennes en Italie. (L'Art 396.)

Monkhouse, C. Some original ceramists. (Magazine of art, 23.)

Mourceau, H. La fabrication des tapis, tapisseries et autres tissus d'ameublement à l'Exposition univ. internat. 1878 à Paris. 8⁰, 146 p. Paris, impr. nat. (Rapports du jury internat.)

Nüscheler-Usteri, A. Die Glocken, ihre Inschriften und Giesser im Kanton Appenzell. (Appenzellische Jahrbücher, Folge II, 10.)

— Die Glockeninschriften im reformirten Theile des Kantons Bern. (Archiv d. hist. Vereins d. Kantons Bern, X, 3.)

Rein, J. J. Das japanes. Kunstgewerbe. (Oesterr. Monatschr. f. d. Orient, VIII, 7.)

Reinach. Un cuiller d'argent du Musée de Smyrne. (Bullet. de corresp. hellenique, 5, 6.)

Schmidt, W. Technisches und Praktisches aus dem Gebiete der amerikan. Möbel-Industrie, mit Rücksicht auf den heim. Bedarf zusammengestellt, durch Wort und Bild erläutert, für die gesammte Tischlerei, sowie Möbelhändler, Holzbildhauer, Drechsler etc. herausgegeben (je ca. 5 Lfgn.). 1. u. 2. Heft. gr. 8⁰. (64 S. mit eingedr. Holzschnitten.) Berlin, Rothke. à M. 1. —.

Schmitz. Grès limbourgeois de Ræren. (Bullet. des Commiss. r. d'art, 3, 4.)

Schuermans. Les poteries de Ræren aux armes des gouverneurs et des nobles de Limbourg. (Publications de la Soc. histor., dans le duché de Limbourg, XVIII.)

Die ältesten Seidenstrassen. (Blätter für Kunstgewerbe, XI, 6.)

Stockbauer, J. Die bayrischen Gewerbeverhältnisse vor dreissig Jahren. (Kunst und Gewerbe, 7.)

Stövesandt, G. Möbel-Skizzen, ausgeführt in dem Atelier von G. St. in Karlsruhe. 36 lith. Bl. nach 15 Orig. f⁰. Karlsruhe, Veith. M. 9. —.

Toussaint Larcher. Nos anciens corps de métiers. (Revue nouvelle d'Alsace-Lorraine, II, 4.)

Villa-amil y Castro, J. El gran incensario (ó bota fumeiro) de la Catedral de Santiago. (Boletin historico, 1881, Año 2.)

Wallis, G. Japanese and Chinese bronzes. (Magazine of Art, 22.)

Wipplinger, Ludw. Die Keramik oder die Fabrication von Töpfergeschirr, Steingut, Fayence, Steinzeug, Terralith, sowie französisch., englisch. und Hart-Porzellan. Anleitung für Praktiker zur Darstellung aller Arten keram. Waaren nach deutschem, französischem und englischem Verfahren. Mit 45 (eingedr. Holzschn.-) Abbildungen. 8⁰, IV, 366 S.) Wien, Hartleben. M. 4. 50.

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Bardy, H. L'Archéologie et les Beaux-Arts dans l'Arrondissement de Saint-Dié, discours prononcé à la réunion générale de la Société philomathique vosgienne, le 26 févr. 1882. 8⁰, 20 p. Saint-Dié, imp. Humbert.

Bindi, Vincenzo. Castel San Flaviano (presso i Romani Castrum Novum), e di alcuni monumenti di arte negli Abruzzi e segnatamente nel Teramano: studii storici, archeologici ed artistici. Vol. IV (fine). 8⁰, p. 287. Napoli, tip. di Franc. Mormile.

De Ceuleneer, Ad. Le Portugal, notes d'art et d'archéologie. 8⁰, 90 p. Anvers, Van Merlen. fr. 1. —. (Extr. du Bulletin de l'Académie d'archéol. de Belgique.)

Private collections of England. (Athenaeum, 19. Aug. ff.)

Colonna-Ceccaldi, G. Monuments antiques de Chypre, de Syrie et d'Egypte. 8⁰, 317 p. avec 34 pl. et nombreus. vign. Paris, Didier & Cie. fr. 25. —.

Cook, J. England, Picturesque and Descriptive. With Illustrations, descriptive of the most famous and attractive Places, as well as of the Historic Scenes and Rural Life of England and Wales. 4⁰. (Philadelphia.) London. 38 s.

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Auf Kosten der königl. Staatsregierung herausg. vom

K. S. Alterthumsverein. 1. Hft. gr. 8⁰, 100 S. mit eingedr. Zinkogr., Stein- u. Lichtdr.-Taf. Dresden, Meinhold & Söhne in Comm.

Dictionnaire historique et archéologique du département du Pas-de-Calais, publié par la commission départementale des monuments historiques. T. 2.: Arrondissement de Boulogne. 8⁰, 447 p. Arras, Sueur-Charruey.

Dictionnaire historique et archéologique du département du Pas-de-Calais, publié par la comm. départementale des monuments historiques, arrondissement de Boulogne. T. 3. 8⁰, 427 p. Arras, Sueur-Charruey.

Ebers, G. Egypt: Descriptive, Historical, and Picturesque. Translated by Clara Bell. Vol. 2. 4⁰. London, Cassell. 52 s. 6 d.

Michaelis, A. Catalogue of Ancient Marbles in Great Britain. Translated by C. A. M. Fennell. 8⁰. London, Cambridge Warehouse. 42 s.

Ossowski, G. Carte archéologique de la Prusse occidentale (ancienne province polonaise) et des parties contigues du grand-duché de Posen, par les soins et aux frais de Sigism. Dziatowski. 1 : 200,000. Chromolith. Imp.-fol. Avec texte explicatif. Traduit par Gasztofft et J. Jasiewicz. 4⁰, XXX, 116 S. u. Ortsregister, 30 Sp. Cracovie. (Leipzig, Brockhaus.) M. 30. —.

Pitre de Lisle. Dictionnaire archéologique de la Loire-Inférieure (époques celtique, gauloise et gallo-romaine). Arrondissement de Chateaubriant. 8⁰, 67 p. avec tableau et planches. Nantes, imp. Forest et Grimaud.

Rahn, J. R. Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. (Anz. f. schweiz. Alterthumskd., 3.)

Rosenberg, A. Die schweizerische Kunstausstellung von 1882. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 43.)

Antwerpen.

— Exposition néerlandaise de beaux-arts. (Revue artistique, Nos 21—24, 1882.)

— **Faber**, J. Exposition du cercle artistique. (Revue artistique, Nos 21—24, 1882.)

— **Gervais**, P. et Ed. **Isart.** Lettres sur le Salon d'Anvers. (Journ. des B.-Arts, 15. 16.)

— **Tardieu**, Ch. Le Salon d'Anvers. (Courrier de l'Art, 38.)

Aquileja.

— **Hempel**, R. F. Das neue Museum von Aquileja. (Allgem. Kunst-Chronik, 32.)

Aschaffenburg.

— **Reber**, J. Ein Gang durch die Stiftskirche. Vortrag. Kleine Festgabe zum Jubiläum der Stiftskirche Aschaffenburgs. 8⁰, IV, 4? S. Aschaffenburg, Krebs. M. —. 50.

Athen.

— **Schliemann**, Henri. Catalogue des trésors de Mycènes au musée d'Athènes. Avec un plan (lith.) de l'acropole de Mycènes, dans lequel toutes mes fouilles sont bien indiquées. 12⁰, III, 57 S. Leipzig, Brockhaus in Comm. M. 1. 50.

Berlin.

— **Bode**, W. Die italienischen Sculpturen der Renaissance in den k. Museen. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, III, 3. 4.)

— **Clericus**, L. Die internationale heraldische Ausstellung in Berlin 1882. (Pallas, III, 6. 7.)

— **Otto**, R. Die heraldisch, sphragistisch und genealogische Ausstellung zu Berlin. (Graveur-Zeitung, VII, 1.)

— **Rayet**, O. Les antiques au musée de Berlin. (Gaz. des B.-Arts, sept.)

Bordeaux.

— **Branlat**, L. Guide général illustré de l'Exposition de 1882 et de l'étranger à Bordeaux. (La Société philomatique et ses expositions; Histoire de Bordeaux, ses grands hommes, ses monuments, promenades et squares, les divers musées etc.) 8⁰, 244 p. avec plan et vignettes Bordeaux, imp. Gounouilhou.

— Catalogue général officiel de l'exposition de Bordeaux (1882). Exposition générale des produits de l'agriculture, de l'industrie, des arts industriels et de l'art ancien. 8⁰, 256 p. Paris, Lahure.

Bonn.

— **Aus'm Weerth**, E. Kleinere Mittheilungen aus dem Provinzialmuseum zu Bonn. (Jahrbücher d. Ver. von Alterthumsfreunden d. Rheinl., 72.)

Breslau.

— **Knötel**, Paul. Die Reste mittelalterlicher Wandmalerei in Breslau. (Schles. Vorzeit, 50.)

— **Lehrs**, Max. Die Kupferstichsammlung der Stadt Breslau. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsammlungen, III, 3. 4.)

— **Luchs**, H. Breslau. Ein Führer durch die Stadt für Einheimische u. Fremde. Mit einem farb.-lith. Plane der Stadt. 8. verb., durch eine Beschreibung des Museums für bild. Künste u. des Alterthums-Museums ergänzte Auflage. 8⁰, 47 S. Breslau, Trewendt. M. 1. —.

Brüssel.

— **Fétis**, Fréd. Catalogue des collections de poteries, faïences et porcelaines du Musée et d'antiquités à Bruxelles. (Hymans, Athenaeum belge, 16.)

— Galerie de feu M. le vicomte du Bus de Gisignies. (Revue artistique, Nos 21 à 24, 1882.)

— **Hymans**, L. Bruxelles au temps jadis. Résumé des conférences données au Musée du Nord, les 4, 11 et 18 juin 1882. 18⁰, 135 p. Bruxelles, Lebègue et Cie. M. —. 60.

Budapest.

— **Hofmann**, K. B. Antike Bleigegenstände im ungarischen National-Museum. (Ungarische Revue, 5.)

— **Pulszky**, Karl v. Raphael Santi in der ungarischen Reichs-Galerie. Mit 14 Illustr. im Text. [Aus: „Ungar. Revue".] gr. 8⁰, 47 S. Budapest, Kilian. M. 1. 20.

— **Szilágyi.** Die Bücherausstellung zu Budapest. (Neuer Anz. f. Bibliographie, 7.)

Cairo.

— **Rhoné**, A. Le Musée de Boulaq. (Chronique des Arts, 27.)

Chaumont.

— Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie, photographie, émaux, faïences et vitraux exposés dans les salons de l'hôtel de ville de Chaumont. Exposition de 1882. 16⁰, 54 p. Chaumont, imp. Cavaniol. fr. —. 50.

Constantinopel.

— **Lewis.** The antiquarities of Constantinople. (Archaeological Journal, 154.)

Dresden.

— **Müller**, G. Die Statuen und Bildwerke im k. Grossen Garten. (Dresd. Anz., 218, B. 4.)

— **Rossmann**, W. Neue Erwerbungen der kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. (Wissensch. Beil. d. Leipziger Ztg., 33—58.)

— **Schnorr v. Carolsfeld**, Fr. Katalog der Handschriften der k. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Im Auftrage der General-Direction der königl. Samml. für Kunst u. Wissensch. bearb. 1. Bd. (Abth. A—D u. F—H.) gr. 8⁰, XVI, 648 S. Leipzig, Teubner. M. 15. —.

Gran.

— **Martinov**, J. Le Trésor de la cathédrale de Gran. 8⁰, 55 p. avec médaillons. Arras, imp.

Laroche. (Extr. de la Revue de l'art chrétien. 2e série, t. 14.)

Gablonz.
— **Folnesics**, J. Die Ausstellung in Gablonz. (Mitth. d. Oesterr. Museums, 203.)

Gent.
— Exposition d'art industriel à Gand. (Revue artistique, 3. 4.)

Gmunden.
— Die Gmundener Ausstellung. (Allgem. Kunst-Chronik, 33.)

Hannover.
— Führer durch die Stadt und ihre Bauten. Festschrift zur 5. General-Versammlg. d. Verbandes deut. Architekten- u. Ingenieur-Vereine. Herausg. vom Architekten- u. Ingenieur-Verein zu Hannover. Red. von Theod. Unger. Mit 5 Lith., 11 Holzschn. u. 114 Phototyp. gr. 8⁰, XIV, 246 S. Hannover, Klindworth. M. 6. —.

Kassel.
— **Wittmer**, G. Die innere Einrichtung der neuen Bildergalerie zu Kassel. (Zeitschr. für bild. Kunst, Beibl. 38.)

Leipzig.
— Das Museum für Völkerkunde in Leipzig. (Kunst u. Gewerbe, IX.) — (Augsb. Allg. Ztg.)

Lille.
— Catalogue de l'exposition internationale d'art industriel de la ville de Lille, palais Rameau. 1882. 8⁰, 76 p. 21 planch. photogr. Lille, imp. Danel. fr. 2. —.

— **Decamps**, L. Le palais des Beaux-Arts de Lille. (L'Art, 402.)

Limoges.
— **Vallentin**, F. Le Musée épigraphique de Limoges, suivi du Bulletin épigraphique de la Gaule, publié avec le concours des principaux savants. 8⁰, 27 p. avec vign. Vienne, Savigné.

Lissabon.
— **Bredius**. De catalogus der tentoonstelling te Lissabon. (Nederland. Spectator, 28.)

London.
— The Hamilton Collection. (Art Journ., Aug. ff.)

— The Hamilton sale. (Academy, July.)

— **Hoppin**, A. Recollections of Anton House. With Illustrations by C. Auton. 4⁰, p. 99. London, Low. 7 s. 6 d.

— New pictures in the National Gallery. (Athenæum, 5. Aug.)

Mailand.
— Pinacothèque de l'Academie des Beaux-Arts de Milan. 1e édit. 8⁰, p. 126. Milan, imp. J. Civelli. L. 1. 50.

Marseille.
— **Martin**, P. L'Exposition de la Société des Amis des Arts (cercle artistique) de Marseille, 1882. 8⁰, XIII, 224 p. et photogr. Marseille, imp. et libr. marseillaises. fr. 4. 50.

Moskau.
— Die russische Kunst- u. Industrie-Ausstellung. (Kunst u. Gewerbe, IX.)

München.
— Pinakothek, die königl., älterer Meister zu München, in Photographien nach den Originalien. Mit erläut. Text von Frdr. Pecht. (In 40 Lfg.) 1 Lfg. 5 Bl. mit 7 Bl. Text. München, Hanfstängl. M. 12. —.

New York.
— New York Illustrated. A Pictorial Delineation of Street Scenes, Buildings, River Views, and other Picturesque Features of the Great Metropolis. With 143 Illustr. and large Maps of New York and Vicinity. New edit. 8⁰. (New York.) London. 4 s.

Nîmes.
— **Roussel**, E. Le Second salon de la Société des amis des arts de Nîmes. 1882. Exposition des arts décoratifs appliqués à l'industrie. 8⁰, 63 p. Nîmes, imp. Baldy.

Nürnberg.
— Die Anfänge des Germanischen Museums in Nürnberg. (Gegenwart, 36.)

Festing, F. Ein Gang durch Nürnberg. Charakteristik seiner Baudenkmale, kirchl. Architekturen und hervorragenderen Bildwerke. gr. 8⁰, VIII, 99 S. Nürnberg, Korn. M. 1. 20.

— Ein Gedenktag des Germanischen Museums. (Allg. Kunst-Chronik, 37.)

— Die bayrische Landes-, Industrie-, Gewerbe- u. Kunstausstellung. (Kunst u. Gewerbe, VII ff.)

— **Lemmermayer**, F. Die bayrische Landesausstellung in Nürnberg. (Allgem. Kunst-Chronik, 36.)

— **Lübke**, W. Das Germanische Museum. (Augsb. Allg. Ztg., B. 183 ff.)

— **Rodenberg**, Jul. Nürnberg und die bayrische Landesausstellung. (Deut. Rundschau, VIII, 11.)

— **Stockbauer**. Industrie und Gewerbe auf der bayrischen Landesausstellung. (Augsb. Allg. Ztg., B. 201 ff.)

Olympia.
— Das neue Museum in Olympia. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 41.)

Paris.
— **Bonnaffé**, Edm. Notes sur les collections des Richelieu. (Gazette des B.-Arts, Juillet ff.)

— **Conway**. The Paris Museum of mediæval sculpture. (Academy, 2. Sept.)

— **Delisle**, L. Notice sur les anciens catalogues des livres imprimés de la bibliothèque du roy. 8⁰, 39 p. Paris, Champion. (Extr. de la Bibl. de l'Ecole des chartes, t. 43. 1882.)

— **Didron**, E. Les Arts décoratifs à l'Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. 8⁰. 241 p. Paris, impr. nat. (Rapports du jury internationale.)

— **Gonse**, L. Le musée des moulages au Trocadéro. (Gazette des B.-Arts, Juli.)

— **Guilhermy**, F. de. Description de la Sainte-Chapelle; 5e édition. 18⁰, 79 p. et 6 grav. de M. Gaucherel. Paris, imp. Capiomont & Renault.

— **Lenoir**, A. Le Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny; Documents sur la création du musée d'antiquités nationales suivant le projet exposé au Louvre en 1833, sous le numéro 1546. 8⁰, 84 p. Paris, impr. Chamcrot.

— **Luynes**, V. de. La Céramique à l'Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. 8⁰, 191 p. Paris, impr. nationale. (Rapports du Jury international.

— **Salviberg**. Die Pariser Kunstausstellungen von 1882. (Augsb. Allg. Ztg., B. 251 ff.)

— **Yriarte**, C. Histoire de Paris, ses transformations successives; Tirage spécial, exécuté en souvenir de l'inauguration du nouvel hôtel de ville, le 13 juillet 1882. f⁰, 84 p., avec vignettes, chromo et eaux-fortes, dont 27 planches hors texte. Paris, Rothschild.

Paris. Louvre.
— **Courajod**, Louis. Deux fragments des constructions de Pie II à Saint Pierre de Rome, aujourd'hui au Musée du Louvre. (Gaz. des B.-Arts, Sept.)

— — L'ancien musée des monuments français au Louvre. (Gazette des B.-Arts, Juli ff.)

— **Ephrussi**, C. Les Nouvelles acquisitions du musée du Louvre; Fra Angelico, Domenico Ghirlandajo, Sandro Botticelli. 8⁰, 19 p. avec

vign. Paris, imprim. Quantin. (Extrait de la Gazette de Beaux-arts, fév. 1881 et mai 1882.)

— **Gonse,** L. Legs de tableaux fait au Louvre par M. Maurice Cottier. (Gaz. des B.-Arts, Juli.)

— **Ledrain,** E. Musée du Louvre. (Courrier de l'Art, 38.)

— Plan-catalogue complet du musée du Louvre, salle par salle, avec un répertoire complet donnant la place de chaque tableau; par P. R. 18⁰, 106 p. Paris, Magnier et Cie. fr. 2. —.

Paris. Salon 1882.

— **Corroyer,** Ed. L'architecture au Salon de 1882. (Gazette des B.-Arts, August.)

— **Garnier,** Ed. La céramique au Salon et au musée des arts décoratifs. (Gazette des B.-Arts, Juli.)

— **Gout,** Paul. Notes d'un architecte au Salon d'architecture de 1882. (Encyclopédie d'architecture, juin.)

— **Guillaume.** Le Salon de 1882. (Revue des deux mondes, 1 juill.)

— **Lostalot,** Alfr. de. Le salon de gravure. (Gaz. des B.-Arts, juill.)

— **Proust,** Ant. Le Salon de 1882. (Gaz. d. B.-Arts, août.)

— **Baignières,** A. Der Salon von 1882. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 11.)

— Salon. (Art Journal, July ff.)

Paris. Salon des Arts décoratifs.

— Catalogue des œuvres et des produits modernes de la septième exposition (1882) de l'Union centrale des arts décoratifs exposés dans le Palais de l'Industrie. Le bois, les tissus, le papier. 8⁰. 160 p. Paris, Quantin. fr. 1. 50.

— **Champier,** V. Septième exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. (Revue des Arts décorat., 3.)

— **Comte.** Le Salon des arts décoratifs. (La nouvelle Revue, 1 juill.)

— Exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. (Chronique des Arts, 27.)

— **Ménard,** R. Le Salon des arts décoratifs. (Revue des arts décorat., 1.)

— **Rioux de Maillou,** P. Salon des arts décoratifs. (L'Art, 398 ff.)

Paris. Collection de M. Spitzer.

— **Darcel,** Alfr. La ferronnerie; le cuir. (Gaz. des B.-Arts, sept.)

Poitiers.

— **Delbarre,** P. Le Guide du voyageur à Poitiers et dans le département de la Vienne, contenant le plan de la ville de Poitiers, la description et l'histoire abrégées des monuments etc. 18⁰, XI—228 p. avec plan et carte. Poitiers, Druinaud.

Rom.

— **Massi,** E. Descrizione compendiosa dei musei dell' antica scultura greca e romana nel palazzo Vaticano, ecc. 2ª ediz. ampliata e corretta. 16⁰, p. 148. Roma, tip. Morini. L. 2. —.

— **Pellegrini,** Angelo. Descrizione di tutte le colonne ed obelischi che trovansi nelle piazze di Roma, disposta in forma di guida. 4⁰, p. 136. Roma, tip. delle Scienze matematiche.

Saint-Germain.

— **Boissier,** G. Le Musée de Saint-Germain, Musée des antiquités nationales. 18⁰, 72 p. avec 23 fig. Paris, imp. Pillet & Dumoulin. (Extr. de la Revue des Deux Mondes.)

Sheffield.

— **Ward,** Wm. C. St. Georges Museum. (Art Journal, August.)

Stettin.

— Die Sammlung russischer Denkmünzen in Stettin. (Baltische Studien, XXXII, 3. 4.)

Stuttgart.

— **Lübke,** W. Das Cabinet Müller in Stuttgart. (Augsb. Allg. Ztg., B. 202.)

Torgau.

— **Jacob,** Curt. Die städtische Alterthümersammlung zu Torgau. (Neue Mitth. d. thür.-sächs. Ver. f. Erforsch. d. vaterl. Alterth., XV, 2.)

Triest.

— **Burton.** The Trieste exhibition. (Academy, 19. Aug.)

— **Neumann-Spallart,** F. C. v. Die Triester Ausstellung. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, VIII, 7.)

— Die Triester Ausstellung. (Allgem. Kunst-Chronik, 31 ff.)

Troyes.

— Liste des dons faits au musée de Troyes, avec les noms des donateurs, pendant l'année 1881. (N⁰ 20.) 8⁰, 7 p. Troyes, imp. Dufour-Bouquot. (Extr. des Mém. de la Soc. académ. de l'Aube, t. 45, 1881.)

Venedig.

— Avvenire (L') dei monumenti in Venezia. 8⁰, p. 21. Venezia, Fontana.

Versailles.

— Exposition de la Société des amis des arts de Seine et Oise. (Chronique des Arts, 28 ff.)

— Guide au musée de Versailles. Abrégé de l'histoire du palais. Description des appartements, salles et galeries etc. 16⁰, 79 p. avec plans. Paris, Brunox.

Vezzano.

— **Orsi.** Vorrömische, römische und christliche Alterthümer Vezzanos. (Archivio stor. per Trieste, I, 2.)

Wien.

— Historische Ausstellung von Wiener Druckwerken im k. k. Oesterr. Museum. (Augsb. Allg. Ztg., B. 182.)

— **Chmelarz,** Ed. Die Jubiläumsfeier der Wiener Buchdruckerkunst. (Mittheil. des Oesterr. Museums, 202.)

— **Convay,** W. M. The Ambras-Collection. (Magazine of Art, 23.)

— **Groller,** B. Ausstellung von Werken österreichischer Künstler. (Allg. Kunst-Chronik, 38.)

— **Hempel,** R. F. Die Schul-Ausstellung der Akademie. (Allgem. Kunst-Chronik, 30.)

— — Zur Ausstellung von Wiener Druckwerken im Oesterreichischen Museum. (Allg. Kunst-Chronik, 26.)

— **Kisch,** Wilh. Die alten Strassen und Plätze Wiens und ihre historisch interessanten Häuser. Ein Beitrag zur Culturgeschichte Wiens mit Rücksicht auf vaterländ. Kunst, Architektur, Musik und Litteratur. (In ca. 20 Hftn. 1. u. 2. Hft. 4⁰, 48 S. mit eingedr. Illustr.) Wien, Gottlieb. à M. 1. 50.

— Die erste internationale Kunst-Ausstellung. (d'Aubais, Jacques, Gaz. des B.-Arts, Juli.) — (Groller, Allg. Kunst-Chronik, 26 ff.) — (Revue artistique, 3. 4.) — (Wissenschaftl. Beil. d. Leipz. Ztg., 33—58.)

— Die Architektur auf der ersten internationalen Kunstausstellung in Wien. (Wochenblatt für Architekten, 63. 64.)

Zlabings.

— **Stern,** Karl. Zlabings. (Mitth. der Central-Commiss., N. F., VIII, 3.)

BIBLIOGRAPHIE.

(1. October bis 31. December 1882.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Arnaud, A. François Del Sarte, ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode; précédé de détails sur sa vie, sa famille, ses relations, son caractère. 18⁰, 259 p. avec portr. par Mlle. Del Sarte. Paris, Delagrave.

Bazar-Album. Farbige Musterblätter. 1. Sammlg.: Buntstickerei u. Majolika-Malerei. f⁰. (6 Chromolith. u. 2 Musterbogen in Imp.-Fol.). Berlin, Bazar-Actien-Gesellschaft. M. 5. —.

Bourdoux-Sody. Nouveau procédé de l'art de peindre, sans maître et sans notions de dessin, tous les sujets et tous les genres de peinture, sur toutes matières, avec explications des vernis et des mordants à dorer, ainsi que 3 pl. modèles, de trois genres de sujets différents, peintes à la main. 12⁰, 54 p. Bruxelles, imp. De Jonghe. fr. 3. —.

Cernesson. Grammaire du dessin. Cahiers des élèves dressés conformément au programme officiel. Cahier complémentaire des cours moyen et superieur. Emploi des couleurs. 10 pl. Paris, Ducher & Cie. fr. 5. —.

Comberousse, de. L'École centrale des arts et manufactures. (Nouvelle Revue, 1. sept.)

Dresser, C. Principles of Decorative Design. 4th edit. 4⁰, p. 162. London, Cassell. 5 s.

Eitelberger v. Edelberg, Rud. Ueber Zeichen-Unterricht, kunstgewerbl. Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule. Vorträge. Mit einem Anh. enth. Verordnungen üb. Zeichenunterricht u. Zeichenvorlagen. 2. verb. u. erweit. Aufl. 8⁰, XII, 235 S. Wien, Braumüller. M. 3. —.

Günzburg, T. B. Anleitung zur Erlernung der chromatischen Tuschir-Methode zur leichten und schnellen Abtuschirung von Zeichnungen aller Art, zum Schattiren geometrischer Körper, Köpfe, Ornamente, Landschaften etc., mittelst der patentirten verstellbaren Pinsel und unverwaschbaren Farben, nebst einem Anhange, enthaltend eine kürzere Anleitung z. Gebrauche des Pantographen. 8⁰, 24 S. Berlin, Bohne. M. 1. —.

Hamilton, W. The Aesthetic Movement in England. 8⁰, p. 126. London, Reeves & T. 2 s. 6 d.

Hernandez, Alcázar. La critica y el arte. (Revista de España, 28. Aout.)

Hoff, C. Künstler und Kunstschreiber. Ein Act der Nothwehr. 8⁰, 50 S. München, Stroefer. M. 1. —.

Hölder, Osc. 60 (lith.) Vorlegeblätter für das elementare Freihandzeichnen in Volks-, Real- u. Töchterschulen. gr. 4⁰. Stuttgart, Nitzschke. M. 8. —.

Hübler, E. Vorlagen f. Ornamentmalerei-Motive aller Stylarten von der Antike bis zur neuesten Zeit. N. Folge, im Anschluss an A. v. Zahn's gleichnam. Werk herausgeg. 4. Hft. Der ganzen Reihe Heft A. 4. f⁰. 6 zum Thl. col. Steintaf. Leipzig, Arnold. M. 6. —., cplt. M. 40. —.

Ingress-Bell, E. The bearing of draughtsmanship upon design. (Art Journal, octob.)

Krause, Karl Chr. Frdr. System der Aesthetik oder der Philosophie des Schönen und der schönen Kunst. Aus dem handschriftl. Nachlasse d. Verf. herausgeg. von Paul Hohlfeld und Aug. Wünsche. Angehängt sind verschiedene Skizzen u. Aphorismen zur Kunstlehre. (Auch u. d. T.: Zur Kunstlehre. 1. Abth.) gr. 8⁰, VIII, 440 S. Leipzig, O. Schulze. M. 8. 50.

Kreyenberg, Gotth. Handfertigkeit und Schule. (Rhein. Blätter f. Erziehung, 5.)

Leclercq, Em. L'art est rationnel. (L'Art moderne, 44.)

Lorìa, A. L'arte e l'industria: discorso. 16⁰, p. 26. Siena, tip. di N. Pucci.

Meyer, Johs. Die geschichtliche Entwicklung d. Handfertigkeit-Unterrichtes. Eine histor. Studie. gr. 8⁰, 113 S. Berlin, Th. Hofmann. M. 1. 20.

Modèles gradués pour servir d'exercices préparatoires à l'étude du dessin à main levée. 2e cahier. Séries D et E. f⁰, 50 pl. Bruges, imp. Saint-Augustin. fr. 16. —.

Nicolai, Herm. Das Ornament der italienischen Kunst des XV. Jahrhunderts. Eine Sammlung der hervorragendsten Motive. Nach photogr. Orig.-Aufnahmen durch Lichtdr. vervielfältigt. 8.—10. (Schluss-) Lfg. f⁰, à 10 Bl. mit 1 Bl. Text. Dresden, Gilbers. à M. 10. —.

Niemann, C. Handbuch der Linear-Perspective f. bildende Künstler. Mit Unterstützung des k. k. österr. Ministeriums f. Cultus u. Unterricht herausg. qu. 4⁰, (XV, 33 S. mit eingedr. Fig. u. 18 Taf.) Stuttgart, Spemann. M. 10. —.

Origine e progressi della Scuola parmigiana di belle arti; memoria compilata dalla Direzione del R. Istituto di Belle Arti in Parma. 8⁰, p. 24. Parma, tip. Ferrari e figli.

Ornamentenschatz, der. Ein Musterbuch stilvoller Ornamente aus allen Kunstepochen. 80 (lith. u. chromolith.) Taf. mit über 1000 meist farb. Abbildungen und erläut. Text von Kolb. (In 16 Lfgn.). 1. Lfg. f⁰, 6 Taf. mit 6 Bl. Text. Stuttgart, Thienemann. M. 1. —.

Pflanzenbilder, Hamburger. Herausgeg. von der Abtheil. f. Kunstgewerbe d. Hamburg. Gewerbe-Vereins. 15 (autogr.) Blatt. Gezeichnet v. Rud. Koch. gr. f⁰. Hamburg, Voss. M. 3. —.

Pillet, J. Dessin géométrique. Théorie des ombres et du lavis, leçons professées à l'école Turgot. Ouvrage, faisant suite au Cours de Dessin géométrique de M. Tronquoy. Cours de 3e année. 1re partie. 18⁰, IV—277 p. avec fig. Paris, Delagrave.

Roi, P. Sullo insegnamento nelle accademie di belle arti e sulle loro esposizioni annuali: studii. 8⁰, p. 24—XXV. Venezia, tip. del Giorn. „Il Tempo".

Rolland, A. Réforme de l'enseignement du dessin dans les établissements d'instruction publique, mémoire présenté à S. E. M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. gr. 4⁰, 18 p. Paris, imp. Hennuyer.

Salzburg. K. k. Fachschule für Photographie und Reproductions-Verfahren. (Kunst u. Gewerbe, 1. 2.)

Schmidt, Carl. Proportionslehre des menschlichen Körpers. Nach dem in seinem Proportionsschlüssel erstmals veröffentlicht. Axensystem dargestellt. Zugleich Ergänz. zu seinem Wegweiser für das Verständniss der Anatomie beim Zeichnen nach der Natur u. der Antike. gr. 4⁰, 11 S. mit eingedr. Holzschn. u. 6 Steintaf. Tübingen, Laupp. M. 3. —.

Tilscher, Frz. System der technisch-malerischen Perspektive. Für techn. Lehranstalten, Kunstakademien u. zum Selbstunterrichte. Mit einem Atlas von 16 lith. und 2 Farbendr.-Taf. (qu. f⁰.) 2. unveränd. (Titel-) Ausg. gr. 8⁰, XXVI, 344 S. Prag, Tempsky. M. 13. 60.

Vesley, L. de. Le Dessin dans l'enseignement professionel de la femme, discours lu à la distribution des prix de l'école professionnelle et ménagère de jeunes filles de Rouen. 8⁰, 16 p. Rouen, imp. Lecerf.

Wallner, L. L'œuvre et l'exécutant, essai de critique artistique. (Rev. de Belgique. 10e livr., oct. 1882, Bruxelles.)

Wehner. Vom Gebiete des Zeichenunterrichts. (Pädagogische Blätter, XI, 5.)

Weishanpt, H. Das Elementar-Freihand-Zeichnen. 450 methodisch geordnete Aufgabenmotive zur Auswahl f. die Tafelvorzeichnungen d. Lehrers, sowie zum Selbstunterrichte in 3 Thln. mit erläut. Texte, nebst einem Leitfaden f. d. Lehrer. 1. Thl. [176 Fig.] Aufgaben über die gerade Linie, geradlin. Figuren u. Verzierungsformen. 3. Aufl. qu. gr. 8⁰. (48 S. mit eingedr. Text). München, Exped. des k. Zentral-Schulbücher-Verl. M. 1. 50.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Amravati. Unersetzlicher Verlust für die indische Archäologie, (betreff. die von ungeschickten Arbeitern ausgegrabenen u. zerstörten Marmorsculpturen von Amravati). (Zeitschr. f. Ethnologie, XIV, 4.)

Angelucci, A. La piastra figurata di bronzo nel R. Museo di Antichità di Torino. (Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino, vol. III, fasc. 5.)

Anuario del cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y anticuarios. Año de 1881. 4⁰, VIII, 490 p. Madrid, Impr. del Colegio nac. de Sordo-mudos y Ciegos.

Ara romana trovata a Carasso. (Bollettino storico della Svizzera italiana, 7.)

Arnold, H. Eine neu gefundene Römerstadt in Bayern. (Allgem. Zeitung, B. 320.)

Art and Letters: an Illustrated Monthly magazine. Conducted by J. Comyns Carr. Vol. 1, f⁰. London, Remington. 21 s.

Assos. — Die Ausgrabungen in A. (Zeitschr. f. bild. Kunst 3.)

Aurès et A. Michel. Essai de restitution de l'inscription antique des bains de la Fontaine; Rapport. 8⁰, 80 p. et pl. Nimes, impr. Clavel-Ballivet et Cie. (Extrait des Mém. de l'Académie de Nimes, année 1881.)

Baer, Jod. Die Künstlerfamilie Muxel. (21. Rechenschaftsbericht des Museums-Vereins in Bregenz.)

Barbier de Montault. La croix à double croisillon. (Bullet. de la Soc. archéol. de Tarne et Garonne. X, 2.)

Bearer, A. Henry VIII and the fine arts. (Portfolio 155.)

Beaurepaire, E. de. La fonderie de Port-en-Bessin et le cimetière gaulois de Mondeville, près Caen. — Cimetières mérovingiens récemment découverts en Basse-Normandie. (Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie. X.)

Belgrano, L. T. Storia di una iscrizione. (Giornale Ligustico, fasc. X, XI.)

Beltrami. Due reliquie del Bizantinismo in Puglia. (Archiv. stor. per le provincie Napoletane, VII.)

Beltz. Die neuesten prähistorischen Funde in Mecklenburg 1881, 1882. (Jahrbücher d. Ver. f. mecklenburg. Geschichte, 47.)

Benjamin, L. G. W. Eastman Johnson. (Magazine of Art, 24.)

Benson, E. Art and Nature in Italy. 16⁰. (Boston.) London. 5 s.

Bergmann, Ernst, R. v. Der Sarkophag des Panemehisis. (Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, I.)

Bilderbogen, kunsthistorische. 2. Suppl. 6 bis 8. (Schluss-)Lfg., f⁰, 5 Chromolith. m. 2 Bl. Text. Leipzig, Seemann. à M. 1. —.

Birch. Monuments of the Reign of Tirhakah. (Transactions of the Soc. of Biblical Archæology, VII, 2.)

Blümner, H. Römische Funde aus Aventicum. (Anzeig. f. schweizer. Alterth.-Kunde, 8.)

Böhm, Leonhard. Der römische Strassenzug Lederata-Tibiscum im einstigen Dacien. (Mitth. d. Central-Commission, N. F., VIII, 4.)

Boetticher, A. Die neuesten Ausgrabungen der griechisch. archäologisch. Gesellsch. (Deutsche Bücherei, 13. Heft.) 8⁰, 16 S. Breslau, Schottländer. M. —. 40.

Bonghi, R. Manuale di antichità romana per uso dei ginnasii e dei licei. 16⁰, p. IV, 288. Napoli, D. Morano. L. 2. 50.

Bosc, E. Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot; 8⁰ à 2 col., XVI—699 p. avec 39 pl. hors texte, dont 4 en chromolithographie, et 709 fig. Paris Firmin-Didot et Cie. fr. 40.

Boscawen, The monuments and inscriptions on the Rocks at Nahr-el-Kelb. (Transactions of the Soc. of Biblical Archæology, VII, 2.)

Brugsch, H. Die Inschriften in der Pyramide des Königs Unas. (Vossische Zeitung, Sonntagsbeil., 46—48.)

Brunetière. L'esthétique de Decartes et la littérature classique. (Revue des Deux Mondes, 15 septembre.)

Bruzza. Frammento di un disco di vetro che rappresenta i vicennali di Diocleziano. (Bulletino d. commissione archæol. di Roma, X, 3.)

Bühler. Inscriptions from the Stûpa of Jaggayyapetta. (Indian Antiquary, september.)

Bulletin trimestriel des antiquités africaines, publié par la Société de géographie et d'archéologie de la province d'Oran. 1er Fasc. juillet 1882. 8⁰, 16 p. Paris, Hachette. Abonn.: un an, 15 fr.

Cagnat, R. Notice sur les inscriptions découvertes jusqu'à ce jour à Bone et aux environs. (Bullet. de l'Acad. d'Hippoue, 17.)

Carmichael, C. H. E. The Wax Tablets of Pompeii. (Transactions of the R. Soc. of Literature, XII, 2.)

Carriere, M. Wechselbeziehungen deutscher und italienischer Kunst. (Deutsche Bücherei, 16. Heft.) 8⁰, 18 S. Breslau, Schottländer. M. —. 40.

Cartellieri. An Abu Inscription of the Reign of Bhimadeva II dated Samvad 1265. (India Antiquary, august.)

Cartwright, J. The nativity in art. (Magazine of Art, 26.)

Cavaroz, N. Station préhistorique de Grand-Champ, au-dessus de Salins. 8⁰, 7 p. Besançon, imp. Dodivers. (Extr. de l'Ann. du Club Alpin français, section du Jura.)

Centralblatt f. das gewerbliche Unterrichtswesen in Oesterreich. Im Auftrage d. k. k. Ministeriums f. Cultus und Unterricht red. v. Frz. Ritter v. Haymerle. 1. Bd., 4 Hefte, gr. 8., 1. Heft, 74 S. Wien, Hölder. M. 8. —.

Ceuleneer, Ad. de. L'Art en Portugal. (Athenæum belge, 24.)

— Les têtes ailées de Satyre, trouvées à Angleur. Lettre adressée à M.-E. De Laveleye. 8⁰, 21 p. et 1 pl. Bruxelles, imp. F. Hayer. M. 1. —.

Charnay, The Ruins of Central America. (North American Review, april ff.)

Chwolson, D., corpus inscriptionum hebraicarum, enth. Grabschriften aus der Krim und andere Grab- u. Inschriften in alter hebr. Quadratschrift, sowie auch Schriftproben aus Handschriften vom IX.—XV. Jahrh., gesammelt u. erläutert. Mit 4 photolith. u. 2 phototyp. Taf., nebst 1 (autogr.) Schrifttaf. v. Euting. Imp. 4⁰, XVIII, 528 Sp., St. Petersburg. Leipzig, Brockhaus' Sort. in Comm. M. 20. —.

Clémencet. Notices sur les découvertes archéologiques faites à Seurre. Côte d'Or. (Mémoires de la Soc. éduenne. N. Sér., X.)

Cipolla. Libri e mobilie di casa Aleardi al principio del secolo XV. (Archivio Veneto, XXIV, 1.)

Comparetti, D., und C. Smith. Die Gold-Tafel von Petelia. (Journal of Hellenic Studies, III.)

Coote, H. C. On the Mithræum at Spoleto. (Archæologia, vol. 47, 1.)

Cornara. Di alcune tombe scoperte nel Campo di Ciriè. (Atti della Soc. di archeol. e belle arti per la prov. di Torino, III, 5.)

Crane, L. Lectures on Art and the Formation of Taste. Illustrated. 8⁰. London, Macmillan. 6 s.

Cunningham, A. Relics from Ancient Persia in Gold, Silver and Copper. (Journal of the Asiatic Society of Bengal, L, 1. 2.)

Curtius, Andr. Wilh., der Stier d. Dionysos. Inaugural-Dissertation. gr. 8⁰, 36 S. Jena, Neuenhahn. M. 1. —.

Decea, C. A. Saggio d'archeologia ed araldica biblica; ossia, Studii biblico-critici comparativi sui capi delle dodici tribù d'Israele e gli apostoli di G. C. 8⁰, p. 112. Piacenza, tip. G. Tedeschi. L. 2. —.

Decroos, P. Une ville artésienne avant la Révolution, XVIIe et XVIIIe siècles (Béthune). 8⁰, IV, 115 p. Saint-Omer, imp. D'Homont.

Delattre, A. Marques de fabrique recueillies à Carthage, Inscriptions de el Mahamdia et de Zaĝhouan. (Bulletin de l'Académ. d'Hippoue, 17.)

Dennis. An ancient monument at Samos described by Herodotus. (Academy, 548.)

Der Schweizer Künstler Paul von Deschwanden. (Histor. polit. Blätter, 10.)

Destreman, A. Manuel d'histoire de l'art. 18⁰, 167 p. avec vign. et fig. Paris, Loones.

Devaux, A. Une méthode pour l'enseignement du dessin. 8⁰, 14 p. Le Havre, imp. Lepelletier.

Dresser, C. Japan: its Architecture, Art, and Art manufactures. 4⁰, p. 477, London, Longmans. 31 s. 6 d.

Duhn, F. v. Bemerkungen zur würzburger Phineusschale. (Festschrift zur Begrüssung der in Karlsruhe vom 27—30. Sept. 82 tagenden Philologenversammlung, Freiburg i. Br.)

Duhousset. Les initiateurs de l'art oriental. (Revue d'éthnographie, I, 4.)

Dupré, G. Scritti minori e lettere: con un appendice à suoi Ricordi autobiografici, per L. Venturi. 16⁰, p. XI, 427 Firenze, success. Le Monnier. L. 4. —.

Fantaguzzi. Di une tomba scoperta nel territorio di Costigliole d'Asti. (Atti della Soc. di archeol. e belle arti per la prov. di Torino, III, 5.)

Ferreiros, U. La Trasformación de la Roma pagana, estudîada en la Roma actual. 4⁰, 530 p. Madrid, Lib. de Aguado 24 y 28.

Ferrero, E. Sepolture romane scoperte a Torino. (Atti della Societa di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino, vol. III, fasc. 5.)

Fillon, L. C. Atlas archéologique de la Bible d'après les meilleurs documents soit anciens, soit modernes, et surtout d'après les découvertes les plus récentes faites dans la Palestine, la Syrie, la Phénicie, l'Egypte et l'Assyrie. gr. 4⁰, VI, 63 p. et 93 pl. Paris, Delhomme et Briguet.

Fischer, Neuentdeckte Hünengraber. (Archiv d. histor. Ver. von Unterfranken-Aschaffenburg. Bd. 46, Heft 1, 2.)

Fletcher, B. The Metropolitan Building Acts: a Text-Book for Architects, Surveyors, Builders etc. 8⁰, p. 242. London, Batsford. 6 s. 6 d.

Fouilles exécutées par la Société archéologique de Namur en 1880. (Athenæum Belge, 19 ff.)

Fredericks. Een Hollandsche stad in de middeleeuwen. (Nederlandsche Spéctator, 39.)

Friedensburg, W. Ein Inventar der Habe Erfurtischer Geistlichen aus dem J. 1375. (Anzeig. f. K. deut. Vorzeit, 12.)

Gaillard, F. Les Monuments mégalithiques: Erdeven, Plonharnel, Carnac, Locmariaques. Guide et Itinéraire, avec indication des acquisitions et des restaurations faites par l'État. 16⁰, 32 p. Vannes, imp. Galles.

Gamurrini, G. F. Inscriptions étrusques du vase Chigi. (Mélanges d'archéologie et d'hist., II, 3. 4.)

Gaucher, L. L'école anglaise en 1882. (L'Art, 418 ff.)

Geiger, Lud. Rimini. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVIII, 1.)

Gentile, J. Storia dell' arte greca. 16⁰, p. 208, con fig. Milano, U. Hoepli. L. 2. 50.

Goblet d'Alviella. Les catacombes de Rome. (Revue de Belgique, novembre.)

Golenischeff. Ueber zwei Darstellungen des Gottes Antäus; offener Brief an H. Professor H. Brupsch. (Zeitschr. f. ägyptische Sprache, 3. Heft.)

Goncourt, E. et J. de. L'Art du XVIIIe siècle; 3e édition, revue et augmentée et illustrée de planches hors texte. 2 vol. In-4⁰, T. 1er. Fascicule 4e: La Tour, p. 216 à 288 et 5 pl.; fascicule 5e: Greuze, p. 289 à 360 et 5 pl.; fascicules 6e et 7e: les Saint-Aubin, p. 361 à 480 et 10 pl. (Fin du t. 1er.) Paris, Quantin. (Cette nouvelle édition formera deux beaux volumes divisés en 13 fasc. paraissant tous les deux mois et du prix de 12 fr. chacun.)

— L'Art du XVIIIe siècle; 3e série. (Eisen, Moreau, Debucourt, Fragonard, Prudhon.) 18⁰. 461 p. Paris, Charpentier. fr. 3. 50.

Götzinger, E. Reallexikon der deutschen Altertümer. Ein Hand- und Nachschlagebuch für Studierende und Laien. 12—19. (Schluss-)Heft. 8⁰, IV u. S. 477—803. Leipzig, Urban. à M. 1. –. (cplt. M. 20. —.)

Greg, R. Ph. The Fret or Key Ornamentation in Mexico and Peru. (Archæologia, vol. 47, 1.)

Gross, V. Un chariot du premier âge en fer, trouvé à la Tène. (Anzeig. f. schweizerische Alterth.-Kunde, 8.)

Guthe, H. Ausgrabungen bei Jerusalem. (Zeitschr. d. deut. Palästina-Vereins, V, 1.)

Halevy. Les monuments chaldéens et la question de Sumir et d'Accad. (Comptes rendus de l'Acad. des inscriptions et belles lettres, avril-juin.)

Hamy. Notes sur les figures et les inscriptions gravées dans la roche à El-Hadj-Mimoun, près Figuig. (Comptes rendus de l'Acad. des inscript. et belles lettres, avril-juin.)

Handelmann, Heinr. Die amtlichen Ausgrabungen auf Sylt 1875, 76, 77 u. 1880. gr. 8⁰, 70 S. m. eingedr. Holzschn. Kiel, v. Maack. M. 2. 40.

Harrison, J. E. Greek myths in greek art. (Magazine of Art, 26.)

Harster, W. Bronzegeräthe aus Rheinzabern. (Westdeutsche Zeitschr., I, 4.)

Haynes. Some recent Studies in Prehistoric Archæology. (International Review, september.)

Heath, R. Art on wheels. (Magazine of Art, 26.)

Heger, Frz. Ausgrabungen auf dem Urnenfelde v. Neudorf bei Chotzen in Böhmen. [Mit 4 (lith.) Taf. u. 1 Holzschn. im Texte.] [5. Bericht der prähistor. Commission üb. d. Arbeiten im J. 1881, 3.] [Aus: Sitzungsber. d. k. k. Akad. d. Wissensch.] 8⁰, 15 S. Wien, Gerold's Sohn. M. 1. 20.

— Grosser Fund prähistorischer Bronzen bei Dux in Böhmen. (Mitth. d. anthropol. Ges. in Wien, XII, 2.)

Heger, Frz. Gräberfunde auf dem Dürenberge bei Hallein. [Mit 1 (lith.) Taf. u. 1 (eingedr.) Holzschn.] [5. Bericht der prähistor. Commiss. üb. die Arbeiten im J. 1881, 4.] [Aus: „Sitzungsber. d. k. k. Akad. d. Wiss."] 8⁰, 9 S. Gerold's Sohn. M. —. 50.

Heinrici. Zur Deutung der Bildwerke altchristlicher Grabstätten. (Theologische Studien und Kritiken, 4.)

Helbig, W. Antichità esistenti a Macerata. (Bullett. dell' instituto di correspond. archeol., 9.)

— Scavi di Corneto. (Bullet. dell' instituto di correspond. archeol., 7, 8, 10.)

Héron de Villefosse. Notes d'épigraphie africaine. (Bullet. trimestriel des antiquités africaines, 1.)

Hirschfeld, G. Zu griechischen Inschriften, besonders kleinasiatischer Herkunft. (Zeitschr. f. österr. Gymnasien, 6, 7.)

Hoernes. Alterthümer der Hercegowina und der südlichen Theile Bosniens. (Sitzungsber. der kais. Akad. d. Wiss. zu Wien, phil. hist. Cl., 99, 2, 100, 1.)

Houssaye, H. L'Art français depuis dix ans; 2e édit. 18⁰, XLV—307 p. Paris, Didier et Cie.

Hübner, J. Das Wiedererwachen der Kunst in Italien u. die italienischen Schulen. (Nord u. Süd, November.)

Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Alterthümer zu Emden. 5. Bd., 1. Heft. Nebst 5 Taf. Abbild. in Lichtdr. gr. 8⁰, III, 158 S. Emden, Hayed. M. 5. —.

Wien. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, herausgeg. unter Leitung des Oberstkämmerers S. k. k. a. M. Franz Grafen Folliot de Crenneville. I. Bd. Wien, Ad. Holzhausen. f⁰.

Jenny, S. Notizen aus Tirol. (Mittheilung der Central-Commission, N. F., VIII, 4.)

Kalousek, J. Ueber die Geschichte des Kelches in der vorhussitischen Periode. (Sitzungsber. d. k. böhm. Gesellsch. d. Wissenschaften, 1881.)

Karabacek, Jos., der Pagyrusfund v. El-Faijûm. Mit 4 (Lichtdr.-)Taf. [Aus: „Denkschrift d. k. Akad. d. Wiss."] 4⁰, 36 S. Wien, Gerold's Sohn in Comm. fl. 3. 60.

Kleinpaul. Taufstein, Kanzel u. Altar. (Wissensch. Beil. d. Leipzig. Ztg., 81, 82.)

Krieg, C. Grundriss der römischen Alterthümer. Mit einem Ueberblick über die römische Literaturgeschichte. 2., völlig umgearb. u. verm. Aufl. Mit 64 (eingedr. Holzsch.-) Illustr. und lith. Stadtplan. gr. 8⁰, XV, 370 S. Freiburg i. B., Herder. M. 4. —.

Kühlewein, Hugo. Kos und Knidos. Eine culturgeschichtlich-archäologische Skizze. (Westermanns deut. Monatshefte, December.)

Künstler-Album, internationales. 40 Lichtdrucke nach Handzeich. hervorrag. Künstler der Neuzeit, Herausgeg. von der Wiener Künstler-Genossenschaft. f⁰. Wien, Lechner. fl. 45. —.

Lafenestre, G. Maîtres anciens, études d'histoire et d'art. 8⁰, 375 p. Paris, Loones.

Lange, H. Die Ausgrabungen in Dietersdorf. (Mitth. d. hist. Vereins f. Steierm., XXX.)

Leblanc, J. Fouilles archéologiques faites à Vienne en 1881—1882; 8⁰, 11 p. avec vignettes. Vienne, Savigné. (Extrait du Bulletin épigraphique de la Gaule, mars-avril, 1882.)

Lectures on Art. Delivered in Support of the Society for the Protection of Ancient Buildings, by R. Stuart Poole, W. B. Richmond, E. J. Poynter, S. T. Micklethwaite, V, Morris. 8⁰, p. 238. London, Macmillan. 4 s. 6 d.

Legeay, F. Les Artistes de la Sarthe; 8⁰, 64 p. Le Mans, imp. Monnoyer.

Lenormant, F. L'alphabet grec du vase Chigi. (Mélanges d'archéologie et d'historie, II, 3, 4.)

Lepsius. Die XXI. Manethonische Dynastie. Eine Sphinx. (Zeitschr. f. ägypt. Sprache. 3. Heft.)

Lhéan, J. Architecture et sculpture, (1er et 2e article.) (Revue artistique. N°s 9 et 10, oct. 1882. Anvers.)

Lübke, Wilh. Die Cultur der Frührenaissance in Italien. (Deutsche Bücherei, 17. Heft. 8⁰, 35 S. Breslau, Schottländer. M. —. 60.

Luco. Explorations archéologiques à l'île d'Arz. I. A ilur a nostang. 8⁰, 19 p. et 2 pl. Vannes, imp. Galles. (Extr. du Bull. de la Soc. polymathique du Morbihan.) fr. 1. 25.

Luni. Anticaglie di Luni. (Giornale Ligustico, fasc. X, XI.)

Mahaffy, J. L. Lage u. Alterthum des hellenischen Ilions. (Journal of Hellenic Studies, III.)

— Brentano on the site of Troy. (Academy, 546.)

Malvezzi, L. Le glorie dell' arte lombarda, ossia Istruzione storica sulla pittura, scultura ed architettura, ecc. 8⁰, p. 303, Milano, G. Agnelli. L. 5. —.

Maquet, A. Les Seigneurs de Marly, recherches historiques et archéologiques sur la ville et seigneurie de Marly-le-Roi, avec notes, armoiries et sceaux. Préface de V. Sardou. 8⁰, XVIII, 288 p. Paris, Libr. universelle.

Marie. Lettre, relative au rapport de M. Caruana sur les antiquités phéniciennes et romaines dans les îles de Malte, Comino et Gozo. (Comptes rendus de l'Acad. des inscriptions et belles lettres, avril-juin.)

Marsy, de. Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance, par V. Gay, 1er fasc.: Compte rendu bibliographique, par de Marsy. 8⁰, 8 p. avec armes. Paris, libr. de la Soc. bibliogr. (Extr. de la Revue d'histoire nobiliaire et d'archéologie héraldique.)

Martin. Inscription grecque de Corcyre de 1228. (Mélanges d'archéologie et d'historie, II, 3, 4)

Masqueray. Etude sur les ruines de El-Meraba des Beni-Quelban. (Comptes rendus de l'Acad. des inscript. et belles lettres, avril-juin.)

Mau, A. Scavi di Pompei. — Il tempio di Apolline a Pompei. (Bullett. dell' instituto di correspon. archeol., 7, 8 ff.)

Meissner. Bildliche Darstellungen der Alexandersage in Kirchen des Mittelalters. (Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen, LVIII, 2.)

Mémoires de la commission des antiquités du département de la Côte-d'Or. T, 10. 1re livr. (1878—1882.) 4⁰, LVII—292 p. et pl. Dijon, Lamarche.

Meyer, L. Ostia. (Deutsche Revue, VII, 11.)

Milliet, E. Notice sur les ruines antiques du temple d'Izernore-en-Bugey; 8⁰, 17 p. Paris, Detaille.

Miln, J. Exploration des dolmens de Mané-er-Gongre en Locmariaques, et de Mané-er-Gragneux en Carnac. Publié par l'abbé Luco, avec plans des monuments et planches des objets recueillis. I, 8⁰, 16 p. Vannes, imp. Galles. fr. 1.—.

Mitau. Ausgegrabene Alterthümer in M. (Sitzungsber. der kurländ. Ges. f. Lit. u. Kunst, 1881.)

Mollett, J. M. An Illustrated Dictionary of Words used in Art and Archeology, explaining terms frequently used in works on Architecture, Arms, Bronzes, Christian Art, etc. 8⁰, p. 346 London, Low.

Monkhouse, C. The harbingers of the renaissance. (Magazine of Art, 24.)

Moraldi e Musso. Corso di paleotnologia ed archeologia preistorica dell comm. prof. Pigorini all' Università di Rome 1882. (Rivista Europea, XXIX, 4, 5.)

Morel-Fatio. Sur une mission archéologique à Majorque. (Bibl. de l'École des chartes, 5.)

Moulin, H. Essai sur la destination des monuments mégalithiques en général et en particulier sur ceux de la Bretagne. 8⁰. 23 p. Tours, imp. Bousrez. (Extrait des Comptes rendus du congrès tenu à Vannes par la Société française d'archéologie, en juin 1841.)

Much, Rud. Ueber die Anfertigung der Steingeräthe. (Mitth. d. anthropol. Ges. in Wien, XII, 2.)

Murray, The gates of Balawat. (Academy, 547.)

Niemann. Die Lehms im Oldenburgischen Münsterlande. (Mittheilung. d. Ver. f. Gesch. u. Landeskunde von Osnabrück, Bd. 12.)

Neruda, J. Das Nationale in der böhmischen Kunst. (Osvěta, Rundschau auf d. Gebiete der Kunst, des Wissens und der Politik, XI,)

Perrot. Les fouilles de M. de Sarzec en Chaldée. (Revue des deux Mondes, 1er octobre.)

Piazzi Smith. Antiquités égyptiennes. La grande pyramide. (Cosmos. — Les mondes, II, 11.)

Plon, E. Benvenuto Cellini écrivain. (Le Livre, november.)

Poggi, Vittor. Quisquilie epigrafiche. (Giornale Ligustico, fasc. VIII, IX.)

Prichard. Cinerary urns found at Cae Mickney, Anglesey. (Archæologia Cambrensis, july.)

Poinssot et **Demaeghs**. Inscriptions de la Mauretanie Césarienne. (Bullet. trimestriel des antiquités africaines, 1.)

Ramsay, W. M. Inscriptions inédites de marbres phrygiens. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, II, 3, 4.)

— Studien über Kleinasien. 1. Die Phrygischen Nekropolen, 2. Der Sipylos und Cybele. (Journal of Hellenic Studies, III.)

Réunion des sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne, du 12 au 15 avril 1882. 6e session. 8⁰, 308 p. Paris, Plon & Cie. (Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.)

Rohault de Fleury. L'autel circulaire de Besançon. (Bulletin monumental, 4.)

Rossi, F. Illustrazione di una stela funeraria della XVIIIa dinastia del Museo egizio di Torino. (Atti della R. Accad. delle Scienze di Torino, vol. XVII, disp. 7a.)

Rossi, Giov. Batt. Il cimitero di S. Ippolito presso la via Tiburtina e la sua principale cripta storica ora dissepolta. (Bullettino di archeologia cristiana, Serie IV, I, 1, 2.)

— Un' iscrizione greca novellamente scoperta nella Frigia, paragonata col celebre epitafio metrico d'Abercio. (Bulletino di archeologia cristiana, Ser. IV, I, 1, 2.)

Rossi, J. B. La villa de Silius Italicus et le Collegium salutaire de Tusculum. (Bullet. éprigraphique de la Gaule, II, 5.)

Ruge, S. Der Bronzefund von Seeligstadt. (Der sächsische Erzähler, 79.)

Saint-Paul, A. Chronique archéol. de l'année 1879. (Bullet. histor. et archéol. de Vaucluse, II.)

Sayce. Prof. Jebb on the Ruins of Troy. (Academy, 550.)

Gli Scavi del Foro Romano. Nuova Antologia, 19.)

Scheibler, L. Maler u. Bildschnitzer der sogen. Schule von Kalkar. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVIII, 1.)

Schliemann, Recent Discoveries at Troy. (North American Review, october.)

Schönherr, Dav. Die Kunstbestrebungen Erzherzogs Sigmund von Tyrol. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen d. A. H. Kaiserhauses, I.)

Scott, L. Renaissance of Art in Italy. An Illustrated Sketch, comprising a brief History of

the Rise of Italian Art in Verona, Lucca, Pisa, and Ravenna. 150 Engrav. 4⁰. London, Low. 31 s. 6 d.

Sepp. Verfehlte Kunstmotive in der Auffassung der Kreuzwegstationen. (Zeitschr. d. Münchener Kunstgew. Vereins, 9, 10.)

Société des sciences et arts de Vitry-le-François. X. (1879—1880.) 8⁰, XXXII, 191 p. Vitry-le-François, imp. Bitsch fils.

Soldan, F. Ausgrabungen des Wormser Alterthumsvereins im Sommer 1882. (Correspondenzbl. d. Gesammtvereines etc., XXX, 9.)

Steindenkmale in der Ahlhorner Heide und bei Endeln. (Mittheil. d. Ver. f. Gesch. u. Landeskunde von Osnabrück, XII.)

Stephani, L. Erklärung einiger 1878—1879 im südlichen Russland gefundener Kunstwerke. (Compte rendu de la commiss. Imp. archéol. p. l'a. 1880.)

Stern, L. Die Hyksos; deren Geschichte urkundlich belegt durch Büsten, Sphinxe u. a. Alterthümer. (Deutsche Revue, VII, 10.)

Stokes. Carte montrant la distribution des principaux dolmens d'Irlande. (Rev. archéol., juill.)

Symonds, T. A. Renaissance in Italy: the Fine Arts. 2nd edit. 8⁰, p. 542. London, Smith & E. 16 s.

— Renaissance in Italy: the Revival of Learning. 2nd edit. 8⁰, p. 546. London, Smith & E. 16 s

Talbot de Malahide. On the Antiquities of Algeria. (Archæological Journal, 155.)

Teige, Jos. Beiträge aus Böhmen. (Wartburg, 9, 10, 11.)

Thalčič. Zwei Inventare der Agramer Kathedralkirche aus dem XIV. u. XV. Jahrh. (Starine-Alterthümer herausg. v. d. südslavischen Akad. d. Wissensch. Agram, 1880.)

Thebussem. Tres antiguallas quese conservan por D. Jasé Pardo de Figneroa, en sua casa de Medina Sidonia. 8⁰, 32 p. Madrid, tip. de las sucesores de Rivadeneyra. Nicht im Handel.

Thiersch, Frdr. Die Königsburg v. Pergamon. Ein Bild aus der griechischen Vorzeit. Mit 1 (eingedr.) Situationsplan u. 1 Rekonstruktion in Lichtdr. Fol. (14 S.) Stuttgart, Engelhorn. M. 5. —.

Thode, Henry. Die römische Leiche von 1485. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance. (Mittheilungen des Instituts f. österr. Geschichtsforschung, IV, 1.)

Tosi-Bellucci, G. Antichi e moderni in arte: dicorso. 8⁰, p. 38. Modena, tip. g. T. Vincenzi e nip. (R. Istituto di Belle arti in Modena.)

Troja, Die neuen Ausgrabungen in Troja. (Deutsche Bauztg., 95, 96.)

Undset, Ingvald. Das erste Auftreten d. Eisens in Nord-Europa. Eine Studie in der vergleich. vorhistor. Archäologie. Deutsche Ausg. v. J. Mestorf. Mit 209 in den Text gedr. Holzschn. u. 500 Fig. auf 32 Taf. gr. 8⁰, XVI, 524 S. Hamburg, O. Meissner. M. 15. —.

Vaux, W. S. W. On Waxed Tablets recently found at Pompeii. (Transactions of the R. Soc. of Literature, XII, 2.)

Velišsky, F. Die neuesten Entdeckungen auf d. Gebiete der classischen Archäologie. (Osvěta, Rundschau auf d. Gebiete der Kunst, der Wissenschaft u. der Politik, XI.)

Vouga, A. Découverte d'une tombe romaine dans les environs de Boudry. (Musée neuchâtelois, Sept.)

Waldstein, C. Ein ciselierter Hermes auf einer Silberschale aus Bernay in Frankreich. (Journal of Hellenic Studies, III.)

Warren. The Site of the temples of the Jews. (Transactions of the Soc. of Biblical Archæology, VII, 2.)

Weber, G. Description of the so-called Tomb of St. Luke at Ephesus. (Transactions of the Soc. of Biblical Archæology, VII, 2.)

Wieser, F. Die archäologisch-prähistorischen Funde am Martinsbühel und bei Völs. (Zeitschrift d. Ferdinandeums f. Tirol u. Vorarlberg, III. F., 26.)

Wittmer, G. Gottfried Herder über die Kunst der Aegypter. (Wartburg, 12.)

Zeitschrift d. Vereins f. thüringische Geschichte und Altertumskunde. Neue Folge. 3. Bd. (der ganzen Folge 11. Bd.) 1. u. 2. Heft, gr. 8⁰, 234 S. Jena, Fischer. M. 4. —.

Zimerman, Hein. Urkunden u. Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien. (Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, I.)

Zwiedineck-Südenhorst, H. v. Ein Spaziergang nach Teurnia. (Allgem. Zeitung, B. 312.)

IIa. Nekrologie.

Clement de Ris. Kunstschriftsteller, Conservator des Museums in Versailles. (Ephrussi, Gaz. des B.-Arts, novemb.)

Desor, Edoardo. (Rossi, Girol., Archivio stor. ital., X, 5.)

Eybel, Ad. Geschichts- und Thiermaler. (Zeitschrift f. bild. Kunst, B. 2.)

Gélibert, J. P. P. Maler. (Courrier de l'Art, 41.)

Grueber, Bernhard. Architekt und Kunstschriftsteller. (Allgem. Ztg., B. 311.) — (Lind, Mitth. d. Central-Commission, N. F., VIII, 4.)

Gröbmer, Joseph. Bildhauer. (Allg. Ztg., B. 326.)

Hage, Georg. Porträtmaler. (Allg. Ztg., B. 281.)

Halbig, Joh. v. Bildhauer in München. (Regnet, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 43.)

Hübner, Jul. Maler und Galeriedirector in Dresden. (A. Ehrhardt. Zeitschr. f. Museologie, 23.) — (Allg. Kunst-Chronik, 46.)

Kinkel, Gottfr. Dichter und Kunstschriftsteller. (Lübke, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 10.) — (Scherr, Allg. Ztg., B. 355.)

Lefuel. Architekt in Paris. (Delaborde, Encyclopédie d'architecture, IIIe Sér., I, 11.)

Lier, Ad. Landschaftsmaler. (Regnet, C. A., Zeitschrift f. bild. Kunst, B. 2.) — (Allg. Ztg., B. 326.) — (Pecht, Deutsches Kunstbl., 3.)

Mandel, Eduard. Kupferstecher. (Rosenberg, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 4.) — Allgem. Ztg., B. 313.)

Mariette-Pascha, Aug. (E. Revillout, Rev. égyptologique, II, 2. 3.)

— Notice par Deseille. 8⁰, 118 p. et planche. Boulogne-sur-Mer, imp. Simonnaire & Cie. fr. 2. —.

Melcher, Jakob. Maler und Lithograph. (Allg. Ztg., B. 326.)

Neureuther, Eugen. Maler in München. (Allg. Kunst-Chronik, 41 ff.)

Poppel, Joh. Kupferstecher. (Allg. Ztg., B. 281.)

Riccio, Camillo Minieri. Kunsthistoriker. (Arch. stor. italiano, X, 5.)

Rieppel, Ferdinand. Maler. (Allg. Ztg., B. 326.)

Rossetti, Dante Gabriel. Dichter und Maler. (Waldmüller, R., Allg. Ztg., B. 344.)

Salazaro, Demetrio. Kunsthistoriker. (Mandalari, Arch. stor. per le provincie napolitane, VIII, 3.)

Selvatico, P. **Cittadella-Vigodarzere,** G. Cenni biografici sul marchese Pietro Selvatico. 4⁰, p. 38. Venezia, tip. Visentini. (Degli Atti della R. Accad. di belle arti di Venezia, 1880.)

III. Architektur.

The Ancient Architecture of India. (Edinburgh Review, october.)

Aubertin, C. Quelques renseignements sur l'ossuaire des Bourguignons à Morat. 8⁰, 16 p. Beaune, impr. Batault.

Auguin, E. Monographie de la cathédrale de Nancy, depuis sa fondation jusqu'à l'époque actuelle; 4⁰, XVI—423 p. avec lettres ornées, culs-de-lampe et 21 planches hors texte, dont 1 en photochromie et 4 en chromolithographie. Nancy, Berger-Levrault. fr. 100. —.

Barth, Wilh. Bautischlerarbeiten. Eine Samml. prakt. Vorlagen f. Bautischler u. bautechn. Lehranstalten. Unter Mitwirkg. v. Fachgenossen herausg. 1. Lfg. gr. f⁰. 6 Steintaf. mit 6 Bog. Details u. 1 S. Text. Dresden, Gilbers. M. 8. —.

— Die Klosterkirche zu Riddagshausen. (Archiv f. kirchliche Kunst, 11, 12.)

Barzellotti. La basilica di S. Pietro e il papato dopo il concilio di Trento. (Nuova Antologia, 1. Sept.)

Das Bauprogramm des Pantheon. (Centralbl. f. Bauverwaltung, 48.)

Bethke, H. Architektonisches Allerlei. Enth.: Baudetails, neuere Dach- u. Decken-Construktionen, Grundrisse, Ziergebäude etc. Zum Gebrauch f. Praktiker herausg. 2. Lfg. f⁰. (10 Steintaf.) Dresden, Gilbers. M. 3. —.

— Praktische Wohnhäuser und Villen, theils in Ziegelbau ohne Mörtelputz, theils solche mit Gliederungen in Natur- oder imitirtem Stein, grösstentheils in Formen der Renaissance entworfen und gezeichnet. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. 5 Chromolith. Stuttgart, Nitzschke. M. 6. —.

Blahe, A. B. Fontainebleau and Barbizon. (Art Journal, november.)

Blanchère, R. de la. Les Souama de Mécherasfa (Minarets). (Mélanges d'archéologie et d'hist. II, 3. 4.)

Bloxam, M. H. Companion to the Principles of Gothic Ecclesiastical Architecture; being a Brief Account of the Vestments in use in the Church prior to, and the Changes therein in and from, the Reign of Edward VI. etc. With numerous Illustr. 8⁰, p. 404. London, Bell & Sons. 7 s. 6 d.

— The Principles of Gothic Architecture. With an Explanation of Technical Terms, etc. 11th edit. 3 vols. 8⁰. London, Bell & Sons. 22 s. 6 d.

Bodio, G. Basilica detta „La Cento Porte" in territorio di Guirdignano: appunti. 16⁰, p. 12. Lecce, tip. Salentina.

Braunschweig. Die Burg Heinrichs des Löwen in Br. (Centralbl. f. Bauverwaltg. 45a, 46.)

Les de Brosse et les Du Cerceau, architectes parisiens. (Bulletin de la Soc. de l'histoire de Paris, juillet-août.)

Brünn. Maasswerke der Jakobskirche in Brünn. (Mähr. Gewerbeblatt, 11 ff.)

Burgkapelle, die, zu Iben in Rheinhessen. Aufgenommen von Studirenden der Architectur an der techn. Hochschule zu Darmstadt unter Leitung von E. **Marx.** f⁰. 9 autogr. Taf. m. Text in 8⁰, 16 S. Darmstadt, Bergsträsser. M. 8. —.

Cartwight, J. The cathedral of Orvieto. (Magazine of Art 24.)

The romanesque Cathedrals of the Rhine. Spires, Worms, Mayence. (Art Journal, november.)

Corbin. La porte Dijeaux à Bordeaux. (Bulletin monumental, 4.)

Cours d'architecture. 1er cahier. Études diverses sur la construction en bois, en brique, en pierre de taille. Inplano, 51 pl. Bruges, imp. Saint-Augustin. fr. 40. —.

Dardenne, E. S. Les monuments à travers les âges, avec un appendice sur l'architecture. 8⁰, 66 p. avec grav. Bruxelles, Parent et Cie. fr. —. 60.

Dehn-Rothfelser und T. **Köberlein.** Die Pfarrkirche u. Marienkapelle zu Frankenberg, Reg.-Bez. Cassel. Mit 10 Taf. (Verein f. hessische Gesch.- u. Alterthumskunde, 1882.)

Dilgskron, K. Geschichte der Kirche unserer lieben Frau am Gestade zu Wien. Mit vielen Holzschn. u. 2 Lichtdruck-Bildern. gr. 8⁰, X, 256 S. Wien, Mayer & Co. fl. 4. —.

Dippoldiswalde. Die Nikolaikirche zu D. (Wiss. Beil. d. Leipz. Zeitg., 85, 86.)

Daly, Cesar. La voute égyptienne, son origine préhistorique. (Revue de l'architecture, IV. Ser. IX, 7. 8.)

Dieulafoy. Les pyramides de Gizeh, Saqquarah, Dachour. (Rev. de l'architect., IVe Sér., IX, 9. 10.)

Cento Disegni di architettura, d'ornato e di figure, di fra Giovanni Giocondo, riconosciuti e descritti da E. bar. di Geymüller. 8⁰, p. 57. Firenze, tip. dell' Arte della Stampa. (Per nozze Geymüller-Serényi.)

Eggert, H. Die Concurrenz für Entwürfe zum neuen Reichstagsgebäude. Besprochen. gr. 4⁰, 27 S. Mit 15 eingedr. Holzschn. u. 4 Beil. (Holzschntaf.) (Aus: Centralbl. der Bauverwaltung.) Berlin, Ernst & Korn. M. 2. —.

Eisenach. Die St. Nicolaikirche zu E. (Deutsche Bauztg., 95, 96.)

Eitelberger, R. v. Die Ruine der altchristlichen Basilica in Muggia Vecchia bei Triest. (Mitth. d. Central-Commission N. F. VIII, 4.)

Ellwangen. Die Stiftskirche in E. (Histor.-polit. Blätter XI, 6.)

Ewerbeck, F. Portal-, Fenster- u. Rahmenbildung der Renaissance. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 3.)

Fratini, G. Storia della basilica e del convento di S. Francesco di Assisi. 8⁰, p. 420. Prato, R. Guasti. L. 4. —.

Gladbach, E. Der schweizer Holzstyl in seinen cantonalen u. constructiven Verschiedenheiten, vergleichend dargestellt m. Holzbauten Deutschlands. I. Serie. f⁰, 30 S. m. eingedr. Holzschn. u. 38 lith. u. chromolith. Taf. Zürich, Schmidt. fr. 40. —.

Goldhann, L. Das neue Stadttheater in Brünn. (Allg. Kunst-Chronik, 45.)

Goetz, W. Die Organisation der Steinmetzhütten des Mittelalters. (Schweizer Gewerbebl., 9.)

Graus, J. Ueber Neuberg. (Mittheil. d. Central-Commission N. F. VIII, 4.)

Hamerton, P. G. Autun. (Portfolio, 154.)

Jouin, H. La cathédrale d'Albi. (Gazette des B.-Arts, nov.)

Kleindienst, Fr. X. Die Restauration des St. Stephansdomes in Wien in den Jahren 1853—1880. (Wiener Dombauvereinsblatt, 13.)

Kuhn, A. Der jetzige Stiftsbau Maria Einsiedeln. gr. 4⁰, 44 S. Mit eingedr. Holzschn. u. 1 Taf. Einsiedeln, Benziger. fr. 2. 40.

Lachner, C. Die Holzarchitectur Hildesheims. 8⁰, IV u. S. 37—142. Mit 219 chemigr. Illustr. 4—10. (Schluss-)Heft. Hildesheim, Borgmeyer. à M. 1. 20. (cplt. M. 12. —.)

Laloux, V. Restauration du temple de Vénus et Rome. (Mélanges d'archéol. et d'hist. II, 3, 4.)

Laspeyres, P. Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien. Aufgenommen und gezeichnet. Mit erläut. Text, umfassend die Beschreibung der umbrischen Baudenkmale aller Kunstepochen und die Darstellung ihrer baugeschichtl. Entwickelung. 2. Abth. f°, 40 S. Mit 7 Kupfertaf. u. 37 in d. Text eingedr. Holzschn. (IX. Gubbio.) Berlin, Ernst & Korn. M. 20. —. (cplt. M. 50. —.)

— Die Kirchen der Renaissance in Mittel-Italien. 1. Thl. 2—12. (Schluss-)Lfg. f°. 68 Steintaf. m. Text, S. 5—49. Stuttgart, Spemann. à M. 2.50.

Lefroy, W. Ch. The ruined abbeys of Yorkshire. (Portfolio, 154.)

Leicht, Vincenz. Der Pranger zu Gradwein. (Mitth. d. Central-Commission N. F. VIII, 4.)

Lemonnier, C. Sur la tour de la cathédrale d'Anvers. (Journ. des B.-Arts 20, 21.)

Lind, K. Der fürstl. Schwarzenberg'sche Sommerpalast in Wien. (Allgem. Bauztg., 11, 12.)

Lingg. Diocletians Salona. (Nord u. Süd, Oct.)

Lucas, C. Eugène Godebœuf, architecte du gouvernement, vice-président de la Société centrale des architectes (1809—1879); note biographique. 8°, 6 p. Paris, impr. Marpon et Flammarion. (Extrait du Bulletin de la Société centrale des architectes [exercice 1879—1880].)

Memorie sul tempio di N. Signora dei Miracoli presso Saronno. 16°, p. 36. Saronno, tip. Volonté. L. —. 15.

Merseburg. Die Restaurationen der Schloss- und Domkirche zu M. (Centralbl. f. Bauverwltg., 40.)

Mezger, L. Das Kloster Schönthal. (Christliches Kunstblatt, 10.)

Middleton. The Copts of Egypt and their Churches. (Academy, 543.)

Millet, E. Henry Labrouste, architecte, membre de l'Institut, président de la Société centrale des architectes; sa vie, ses œuvres (1801—1875); notice biographique. 8°, 20 p. Paris, impr. Marpon et Flammarion. (Extr. du Bull. de la Soc. centrale des architectes [exercice 1879—1880].)

Mosquée, de. Sidi-Ben-Hassen. (Magasin pittoresque, août.)

Naui, A. Canova e il suo tempio di Possagno: illustrazione. 8°, p. 99 con incis. Treviso, tip. G. Novelli. L. 6. —.

Narducci, E. Sui presenti obelischi dei circhi di Alessandro Severo e di Adriano; e sul „Mercurio errante" di Pietro Rossini da Pesaro; note archeologiche-bibliografiche, seguite da un' appendice sulla parte nascosta dell' obelisco solare del Campo Marzio, di Costantino Maes. 8°, p. 34. Roma, tip. delle Scienze matematiche e fisiche.

Neumann, W. A. Die Puchheimkapelle neben dem Bischofsthore des St. Stephansdomes. (Wiener Dombauvereinsbl., 13.)

Nöthling, Ernst. Formenlehre der Baukunst. Leitfaden zum Gebrauche f. techn. Lehranst., sowie zum Selbststudium f. Bautechniker und angeh. Architekten. gr. 8°, 54 S. Mit 288 Fig. auf 29 lith. u. 3 Farbendr.-Taf. Zürich, Orell, Füssli & Co. fr. 10. —.

Owen. Sites of ancient traditional Churches. (Archæologia Cambrensis, juli.)

Parfouru, P. Construction de la voûte du choeur de la cathédrale d'Auch (1617—1620). 8°, 15 p. Auch, imp. Foix. (Extr. de la Rev. de Gascogne.)

Proctor, R. A. The Great Pyramid: Observatory, Tomb and Temple. With Illustr. 8°, p. 316. London, Chatto. 6 s.

Quincarnon, de. La Fondation et les Antiquités de la basilique de Saint-Paul de Lyon. 16°, X, 158 p. Lyon, Georg.

Raffray, A. Les Eglises monolithes de la ville de Lalibéla (Abyssinie); gr. 4° à 2 col., 16 p. et 20 planches dont 2 en chromolithographie. Paris, Ve Morel et Cie.

Ramé, A. De l'état de nos connaissances sur l'architecture carlovingienne, observations présentées au congrès des sociétés savantes (séance du 11 avril 1882). 8°, 31 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. des travaux histor. n°. 2, 1882.)

Rosenthal, L. Die Renovation des Portals am Piastenschloss in Brieg 1865. (Schlesiens Vorzeit, 51.)

Rotta, P. Cenni storici ed illustrativi sulle sette antiche basiliche stazionali di Milano: S. Nazaro o Santi apostoli (terza basilica). 8°, p. 52. Milano, tip. del Riformatoria Patronato.

Rotta, P. Sulle sette antiche basiliche stazionali di Milano. Sant' Ambrogio (seconda basilica). Cenni storici ed illustrativi. 8°, p. 74. Milano, tip. del Riform. Patronato.

Semper, H., **Schulze**, F. O., **Barth**, W. Carpi. Ein Fürstensitz der Renaissance. f°, V, 67 S. Mit 27 Holzschn., lith. u. chromolith. Tafeln. Dresden, Gilbers. M. 75. —.

Tolomei, A. La capella degli Scrovegni e l'Arena di Padova: nuovi appunti e ricordi. 8°, p. 70, con 5 fotogr. e 1 pianta. Padova, tip. dei frat. Salmin. (Nicht im Handel.)

Tower of Egypt; or, the Types and Chronology of the great Pyramid. Illust. by 15 Diagrams. 8°, p. 198. London, Pastridge. 4 s.

Vachon. Les pierres mortes de Paris; Les Tuileries. (La nouvelle Revue, 15. nov.)

Vasseur, C. Etudes historiques et archéologiques sur la cathédrale de Lisieux. 8°, 83 p. Caen, Le Blanc-Hardel. (Extr. du Bull. de la Soc. des antiquaires de Normandie.)

Wernike, Edw. Urkundliches vom Rathhausbau in Heilbronn 1579—82. (Anzeig. f. K. deut. Vorzeit, 10.)

Der Wiener Rathhausbau. (Allg. Kunst-Chron., 43.)

Wustmann. Aus der Baugeschichte Leipzigs. (Grenzboten, 50.)

Zahn. Die Stadt-Pfarrkirche zu S. Marien in Aken a. d. Elbe. — Das Grabgewölbe daselbst. (Geschichtsblätter f. Magdeburg, XVII, 3.)

IV. Sculptur.

Aspelin, E. Om de pergameniska fynden. (Öfversigt af Finska Vetenskaps-Societetens Förhandlingar, 23.)

Audebrand, Philibert. Scènes de la vie d'artiste. Auguste Préault. (L'Art, 418.)

Biego, A. Cenni sulla pala dell' altar maggiore nella chiesa di San Domenico a Vicenza. 8°, p. 14. Vicenza, tip. Paroni.

Boilisle, de. Les Collections de sculpture du Cardinal de Richelieu. 8°, 60 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiq. de France, t. 42.)

Browne, G. F. Sculpture in Pictland. (Magazine of Art, 25.)

Brunn. Ueber den Amazonenfries des Mausoleums. (Sitzungsbericht d. kgl. bair. Akad. d. Wiss. Philos. philol. u. histor. Kl., II, 1.)

Brünn. Gruftplatte in der Garnisonskirche zu Brünn. (Mähr. Gewerbebl., 10.)

Cavallucci, J. Luca della Robbia, sa vie, son œuvre. (L'Art, 415.)

Colvin, S. The Lille bust at the musée Wicar. (Magazine of Art, 26.)

Courajod, L. Un fragment du tombeau de l'amiral Chabot égaré à l'École des B.-Arts. (Gazette des B.-Arts, octob.)

Diehl, Ch. Le monument de Victor Emmanuel, à Rome. (L'Art, 409 ff.)

Di Marzo, G. I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI: memorie storiche e documenti. Vol. I. (Testo e Tavole.) 4⁰, p. X, 826. Palermo, tip. Virzi. L. 80. —.

Dotti, P. Giovanni Dupré. 8⁰, p. 27. Genova, tip. Ligure.

Eine neue Ergänzung der milonischen Venus. (Grenzboten, 43.)

Fabiani. Di una statuetta di pastoforo egiziano recentemente scoperta. (Bulletino d. commiss. archeol. commun. di Roma, X, 3.)

Germain, L. Notice sur le tombeau de Warin de Gondrecourt, autrefois dans l'église Saint-Etienne de Saint-Mihiel. 8⁰, 30 p. et pl. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Godard-Faultrier, V. Deux statues sépulcrales du XIVe siècle au musée Saint-Jean d'Angers. 8⁰, 7 p. et pl. Angers, imp. Lachèse et Dolbeau. (Extr. des mém. de la Soc. nat. d'agriculture, sciences et arts d'Angers, 1881.)

Gollob u. **Krall.** Zur Niobestatue am Sipylos bei Magnesia. (Wiener Studien, IV, 2.)

Greek sculpture. (Quaterly Review, octob.)

Hähnel, Ernst Jul. Sculpturen an dem königl. Museum und dem alten königl. Hoftheater zu Dresden, ferner: Denkmäler, Statuen, Entwürfe, Reliefs etc. 19. u. 20. (Schluss-)Lfg. f⁰. 13 Lichtdr.-Taf. m. 1 Bl. Text. Dresden, Gilbers. M. 6. —.

Havard, H. La porte de l'église abbatiale de la Madeleine à Vézelay. (L'Art, 416 ff.)

Jadart. Epitaphe de la mère du chancellier Gerson. (Bulletin monumental, 4.)

Ilg, Alb. Madonna mit dem Kinde, Marmorrelief von Rossellino. — Adrian de Fries. (Jahrb. d. ksthist. Samml. d. A. H. Kaiserhaus., I.)

Innsbruck. Les 28 colosses des bronze d'Inspruck. (L'Art moderne, 42.)

Jouin, Henry. Antoine Coyzevox. (L'Art, 407.) — (Gazette des B.-Arts, décembre.)

Keyser, Ch. E. On the sculptured Tympanum of a former Doorway in the Church of South Ferriby, Lincolnshire. (Archaeologia, vol. 47, 1.)

Kiel, Fr. Die Venus von Milo. Ein neuer Versuch ihrer Ergänzung, Erklärung und Würdigung. gr. 8⁰, VII, 62 S. Mit 1 Holzschn.-Taf. Hannover, Hahn. M. 2. 40.

Leclercq, E. Histoire d'une statue. 12⁰, 147 p. avec grav. Bruxelles, office de Publicité et Cie. fr. —. 60.

Lenthéric. La Vénus de Nîmes. (Bullet. hist. et archéol. de Vaucluse, II.)

Lieboldt. Zur Bildsäule des Grafen Adolf III. auf der Trostbrücke (Hamburg). (Mitth. d. Ver. f. hamburg. Gesch. V, 4—7.)

Lucot. Le Pape saint Urbain II et son monument à Châtillon-sur-Marne. 8⁰, 21 p. avec vignette. Châlons-sur-Marne, impr. Thouille.

Massuccone, Fr. Il monumento a Cristoforo Tomati nella necropoli di Genova; con note e 8 fotgr. f⁰, p. 29. Genova, tip. del R. Istituto de' Sordomati.

Missirini, M. Memorie sulla vita e sui lavori dell' insigne scultore fiorentino Luigi Pampaloni, pubblicate per cura di L. Antonini. 16⁰, p. 32. Firenze, tip. A. Salani. L. —. 50.

Plon, E. Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur; recherches sur sa vie, son œuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées. 4⁰, 423 p. avec 16 eaux-fortes de Paul Le Rat, 1 eau-forte de Baudran, 25 héliograv. de Dujardin, 4 héliograv. de Lemercier, 40 dessins de Kreutzberger gravés par Guillaume frères, 2 grav. sur bois de Peulot. Paris, Plon et Cie. fr. 60. —.

Plon, E. Comment fut payé le „Persée" de Benvenuto Cellini. (L'Art, 411.)

— Le crucifix en marbre de Benvenuto Cellini. (Gazette des B.-Arts, novembre.)

Portig, G. Die Darstellung der Venus bei den Alten und bei Thorwaldsen. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 77, 78.)

Die Reliefs von Gjölbaschi. (Grenzboten, 48.)

Schulz, Alwin. Ueber ein Kunstwerk des Bildhauers Gerhard Heinrich von Amsterdam in der Dechantei-Kirche zu Böhmisch-Friedland. (Mitth. d. Central-Commission, N. F., VIII, 4.)

Serre. La Trière athénienne. 4⁰, 38 p. et 2 pl. de fig. Paris, imp. nat. (Extr. du t. 28 des mém. présentés par divers savants à l'Académie des sciences de l'Institut de France.)

Simpson, W. A sculptured Tope on an old Stone at Dras, Ladak. — The identification of the sculptured Tope at Sanchi. — The Buddhist Caves of Afghanistan. (Journal of the R. Asiatic Society of Gr. Britain and Ireland No. 5, vol. XIV, 1—3.)

Smith, A. Der Praxitelische Hermes. (Journal of Hellenic Studies, III.)

Sir John **Stell's** group of Alexander and Bucephalus. (Art Journal, november.)

Tommassetti. Della colonna di Enrico VI. sull' Esquilino. (Bullett. della Commiss. archeol. com. di Roma, X, 2.)

Tubino. Los mármoles de Pergamo en el Museo de Berlin. (Rivista hispano-americana, 1. nov.)

Das Unionsdenkmal der Protestanten und Reformirten der Pfalz für die Stiftskirche in Kaiserslautern von Prof. Konrad **Knoll** in München. (Wartburg, 9, 10.)

Visconti. Di una statua rappresentante il genio di Giove con l'egida. (Bulletino d. commissione archaeol. di Roma, X, 3.)

Waldstein, C. Hermes mit dem Dionysos-Knaben, Bronzestatuette des Louvre. (Journal of Hellenic Studies, III.)

— Praxiteles a. the Hermes with the Dionysos-Child from the Heraion in Olympia. (Transactions of the R. Soc. of Literature, XII, 2.)

Wagnon. Le Laocoon et le groupe d'Athéna à la frise de Pergame. (Revue archéologique, juillet.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Arundel society. Sec. ann. publ. 1882. Richard II. before the Madonna with Saints and Angels. From a picture at Wilton House, belonging to the Earl of Pembroke. Copied by Edw. Kaiser. Chromolith. by Storch & Kramer (Fritz Frick). — Extraord. publ. 1882: The madonna and child with attendant Saints. From a fresco by Fra Angelico in St. Marks Convent, Florence, copied by Mariannecci. Chromolith. by Storch & Kramer (Fritz Frick). — Swoon of St. Catherine. From a fresco by Bazzi. Trawn by Edw. Kaiser. Chromolith. by Storch & Kramer (Fritz Frick). — Monument of the Doge Morosini in the church of S. S. Giovanni e Paolo at Venice. Cop. by A. Gnauth. Chromolith. by Storch & Kramer (Fritz Frick).

Baes, E. La peinture flamande et son enseignement sous le régime des confréries de Saint-Luc. 4⁰, 224 p. Bruxelles, imp. Hayez.

Beard, J. C. Painting on China. What to Paint an Hon to Paint it. Practical Instructions in Overglaze Painting for the use of Amateurs in the Decoration of Hard Porcelain. Full-page Coloured Illustr. 4⁰. (New York.) London. 5 s.

Berger, Ad. Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich. (Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, I.)

Bernoulli, A. Die Wandgemälde in der ehem. Johanniterkapelle zu Rheinfelden. (Anzeig. f. schweizer. Alterthumskunde, 8.)

Bigot, Ch. Les fresques de Raphael à la Farnésina. (Gazette des B.-Arts, décembre.)

Blanckarts, Mor. Der Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf. (Allg. Kunst-Chronik, 47.)

The Botticelli „Petrarch" in the Sunderland Sale. (Academy, 550.)

Bouchot, H. Un portrait inconnu d'Henri IV à la bibliothèque nationale. (L'Art, 417.)

Carr, J. C. Modern Landseape. With etchings from celebrated pictures, an numerous illustr. on wood and in facsimile. f⁰. London, Remington. 5 s.

Carstens Werke, herausg. v. Herm. Riegel. 1. Bd. Enth. 43 Taf. in Stichen v. Wilh. Müller. 3. Aufl. qu. f⁰, III, 30 S. m. Portr. in Kupferst. Leipzig, A. Dürr. M. 20. —.

Cartwright, J. Giovanni Costa. (Magazine of Art, 25.)

Chesneau, E. Peintres anglais contemporains: Ford. Madox Brown. (L'Art, 409 ff.)

Chesneau, E. La Peinture anglaise. 8⁰, 352 p. et grav. Paris, Quantin. fr. 3. —.

Cipolla. Il pittore Boninsegna. — Testamento di Francesco Morone pittore. (Archivio Veneto, XXIII, 1.)

Colvin. The painter Pieter Claesz. (Academy, 546.)

— A postscript on Pieter Claesz. (Academy, 549.)

Cope. Ancient ecclesiastical stained glass. (Journ. of the Brit. Archaeol. Association XXXVIII, 3.)

Cournault, Ch. La transfiguration. Tableau de Rubens au musée de Nancy. (Chronique des Arts, 38, 39.)

Dahn, Felix. Zwei Bilder von Max Schmidt (Allg. Kunst-Chronik, 42.)

Daly, César. La peinture décorative de la Chapelle de la Vièrge, à la cathédrale de la Rochelle. (Revue de l'architecture, IVe Sér., IX, 9. 10.)

Distel, Theod. Nachrichten über einige Bilder, insbesondere über den „Wilddieb" von Christoph Paudiss im Schlosse zu Moritzburg. (Zeitschr. f. Museologie, 22.)

Dobson, A. Hogarth'house and tomb. (Magazine of Art, 26.)

Donner u. v. Richter. Jerg Ratgeb, Maler von Schwäbisch-Gmünd. (Deutsches Kunstbl., II, 1.)

Dürr, A. Preller und Goethe. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVII, 12.)

Essenwein, A. Bilder aus dem J. 1468 zur Erzählung von der schönen Melusine. (Anzeig. f. K. deut. Vorzeit, 12.)

Feuillet de Conches. Sir David Wilkie. (Artiste, août.)

Florival, A. de et **Midoux,** E. Les Vitraux de la cathédrale de Laon. Fascicule 1. 4⁰, 136 p. et 16 pl. hors texte. Paris, Didron. fr. 10. —.

Förster, C. Einige Worte zur Frage der Rottmann'schen Fresken und ihrer Erhaltung. (Wartburg, 12.)

Génard, P. L'aiguière de Rubens dite des archiducs Albert et Isabelle. (Bull. Rubens. Tome Ier, 3e livr. Bruxelles.)

— Petrus-Paulus Rubens en Willem Panneels. (Bull. Rubens. Tome Ier, 3e livr. Bruxelles.)

Ueber alte und neue Glasmalerei. (Deutsche Bauzeitung, 75, 76.)

Gray, J. M. George Reid. (Art-Journal, december.)

Gurlitt, Cornelius. Ueber die Wandgemälde an der Kirche zu Klösterlein. (Neues Archiv für sächs. Gesch.- u. Alterthumskunde, III, 4.)

Hach, Th. Die königlichen Attribute der hlg. Jungfrau auf Bildern der Verkündigung Mariä. (Christl. Kunstblatt, 10.)

Heaton. The autotype facsimiles of Turner's liber studiorum. (Academy, 541.)

Humann, Gg. Ein Evangeliarium der Münsterkirche zu Essen. (Zeitschrift des Bergischen Gesch.-Vereins, XVII.)

Leleux. Corot à Montreux. (Bibliothèque universelle et Revue Suisse, septembre.)

Leroi, P. Silhouettes d'artistes contemporains Max Liebermann. (L'Art, 405.)

Libani, G. Memorie storiche degl' insigni pittori Caldarolesi, raccolte ed illustrate. 8⁰, p. 63. Civitanuova-Marche, tip. Natalucci.

Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Deutsche Ausgabe. Nach dem Codex Vaticanus 1270 übers. und unter Beibehalt der Haupteintheilung übersichtlicher geordnet von Heinr. Ludwig. (Quellenschriften für Kunstgesch. und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 18. Bd.) 8⁰, VI, 456 S. Mit 268 eingedr. Holzschn. Wien, Braumüller. M. 10. —.

— The Head of an old man: from a drawing in the British Museum, by Leonardo da Vinci. (Art Journal, october.)

Lücke, H. Liebeszauber. Flandrisches Gemälde aus der Mitte des XV. Jahrh. im Museum zu Leipzig. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVII, 12.)

Makart-Album. In ca. 10 Lfgn. 1. u. 2 Lfg. f⁰. 9 Holzschn.- u. chemigr. Taf. mit 10 Sp. Text. Wien, Bondy. fl. 1. —.

Ein Hauptwerk A. **Menzels.** (Allg. Kunst-Chronik, 49.)

Milliet, E. Notes et observations sur l'étude du vitrail le Triomphe du Christ, recueillies depuis la publication par Et. Milliet. In-8⁰, 4 p. Bourg, imp. Villefranche.

Morgan. Romano british mosaic Pavements. (Journ. of the Brit. Archaeol. Association. XXXVIII, 3.)

Müller, Sigurd. Carl Bloch. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 2.)

Muñoz y Manzano. De Francesco de Goya y Lucientes. (Revista contemporanea, 30. Sept.)

Nîmes. Notice sur le tableau de l'assomption appart. à la Cathédrale de Nîmes. (Bullet. hist. et archéol. de Vaucluse, II.)

Notice sur les vitraux de l'église de la Madelaine, de Verneuil. 18⁰, 19 p. Evreux. imp, Odieuvre.

La grande peinture historique et religieuse. (Revue artistique. Nos 7 et 8, sept. 1882. Anvers.)

Perosa, L. Dell' antica immagine di M. V. detta Ortecorta, che si venera in San Samuele (di Venezia), e delle sue greche iscrizioni. 8⁰, p. 32. Venezia, tip. dell' Immacolata.

Pietsch, Ludw. Gustav Richter, I. (Westermanns deut. Monatshefte, Octob.)

Ein Pompejanisches Wandgemälde. (Protestant. Kirchenzeitg. 43, 44.)

Presuhn, Emil. Die pompejanischen Wanddecorationen. Für Künstler und Kunstgewerbtreibende, sowie Freunde des Alterthums. Mit 24 Taf. nach Original-Kopien v. Discanno, in Farbendruck ausgeführt v. Steeger, nebst einem Plan der Malereien Pompeji's. Neue wohlf. Ausgabe (in 6 Lfgn.) 1. Lfg. (4 Taf. m. 2 Bl. Text.) Leipzig, T. O. Weigel. M. 4. —.

Rädlé, Nic. Notice sur la danse des morts au Couvent des R. R. P. P. Cordeliers. (Anzeig. f. schweizer. Alterthumskunde, 8.)

Richter, J. P. Pontormo picture from Hamilton Palace in the National Gallery. (Academy, 541.)

Rios. Les grands peintres d'Espagne. Murillo. (Bibliothèque univers. et Revue Suisse, octob.)

Robaut, A. Corot, peintures décoratives. (L'Art, 407.)

Rondelet, A. La peinture philosophique. (Revue du monde catholique. octob.)

Rooses, M. Petrus-Paulus Rubens en Balthazar Moretus. (Bull. Rubens. Tome I[er], 3[e] livr.)

Roquette. Goethe und Friedrich Preller. (Gegenwart, 42.)

Rosenberg, A. Peter Janssens Wandgemälde im Rathhaussaale zu Erfurt. (Zeitschr. f. bildende Kunst XVIII, 1.)

Ruelens, C. Notices et documents. Le peintre Adrien de Vries. Notes supplémentaires. (Bull. Rubens. Tome I[er], 3[e] livr.)

Saint-Planchez, S. de. Galerie de Rubens, dite du Luxembourg (musée du Louvre), composée des 24 tableaux de la vie de Marie de Médicis, gravés sur acier par les premiers artistes, avec le plus beau portrait de Rubens, dessiné et gravé par Leclerc. Ouvrage accompagné d'un texte descriptif, anecdotique et critique sur Rubens, Henri IV, la reine Margot, Marie de Médicis. Livraisons 1 à 5. f⁰, p. 1 à 20 et 10 pl. Paris, Guérin. (L'ouvrage et publié en 13 livraisons à fr. 2. 50.)

Sayous. Le peintre des déclassés. (Bibliothèque univers. et Revue suisse, octobre.)

Fr. Schiller und der Maler Joh. Christ. Reinhart. (Wissenschaftl. Beil. d. Leipz. Ztg., 89, 90.)

Schmarsow, Aug. Bernardino Pinturicchio in Rom. Eine krit. Studie. 4⁰, VII, 100 S. Mit 6 Lichtdr.-Taf. Stuttgart, Spemann. M. 20. —.

Schultz, Alv. Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler 1500—1800. (Ver. f. bild. Künste zu Breslau, 1882.)

Schultze, Viktor. Ein biblisches Wandgemälde in Pompeji. (Daheim, XIX, 5.)

Sketches for marine pictures. (Portfolio, 155.)

Le peintre Turner. (Magasin pittoresque, oct.)

Van Costenoble, F. Anciens vitraux de Flêtre. 8⁰, 4 p. Lille, imp. Danel.

Van den Branden, F. J. Adriaan de Brouwer en Joos van Craesbeek. (Nederlandsche dicht-en Kunsthalle. 4[e] livr., août 1882. Anvers.)

— Jacques Jordaens. (L'Art, 417.)

Vega, F. Colección de cuadras originales (croquis parisienses). 8⁰, 312 p. Madrid, A. Hierro. 12 y 16.

Venedig Pictures and Drawings of Venice. (Athenæum, 2873.)

Windisch Matrei. Bilderfund in der Nicolauskirche bei W. (Vossische Ztg., Sonntgsbeil. 36.)

Woltmann, Alfr. u. **Woermann**, Karl. Geschichte der Malerei. 12. (Schluss-) Lfg. des II. Bd. gr. 8⁰. Mit vielen (eingedr.) Illustr. in Holzschn. 2. Bd. XIII u. S. 673—800. Leipzig, Seemann. M. 3. —.

Wurzbach, Alfr. v. Zur Rehabilitirung Jan Schoreels. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 2.)

Zeichnungen alter Meister im Kupferstichcabinet der königl. Museen zu Berlin. Herausgeg. v. Friedr. Lippmann. Lichtdruck von A. Frisch. 6. (Schluss-)Lfg. qu. f⁰, 30 Bl. Berlin, Grote. M. 100. —.

Kuttenberg. Wandmalereien in der Barbara-Kirche zu K. (Mitth. d. Central-Commission, N. F., VIII, 4.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Amiens. Quelques mots sur l'histoire monétaire d'Amiens pendant la période féodale. (Bull. mens. de numismat. et d'archéologie. 2[e] année, N[os] 2 et 3. Bruxelles.)

Bahrfeldt, E. Die brandenburgischen Städtemünzen aus der Kipperzeit, 1621—1623. Mit 6 lith. Taf. gr. 8⁰, VII, 78 S. Berlin, Kühl. M. 5. 50.

Bahrfeldt, M. Inedierte Münzen. — Buxtehude, eine Münzstätte des Erzbischofs Heinrichs III. v. Bremen, 1583—1585. — Gibt es einen Herzoglich Lauenburgischen Thaler v. 1640 mit einem Reiter oder JG (verbunden) als Münzzeichen. (Numismat. sphragist. Anz., XIII, 7—9.)

— Der Victoriatenfund von Tarent. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 3.)

Bamps. Sur une médaille inédite de Saint-Benoit frappée pour l'abbaye de Saint-Trond par l'abbé Van der Heyden de Hasselt. (Revue belge de numismat., XXXVIII, 4.)

Baron, J. On a Hoard of Gold Nobles found at Bremeridge Farm, Westburg Wilts. (Archæologia, Vol. 47, 1.)

Bartels. Die Gemme von Alsen und ihre Verwandten. (Zeitschr. f. Ethnologie, XIV, 4.)

Bayley. On certain Dates occurring on the coins of the Hindu Kings of Kabul, expressed in the Gupta era and in Arabic Numerals. (Numismat. Chronicle, 2.)

— Postscript to the Paper on the Dates found on Hindu Kabul Coins. (Numismatik Chronicle, III.)

Biondelli. Prima serie di monete e medaglioni greci inediti del R. Gabinetto Numismatico di Milano. (Rendiconti, Ser. II, XV, 15.)

Brichaut. Quelques curiosités numismatiques. (Rev. belge de numismat., XXXVIII, 4.)

Chardin, P. Recueil de peintures et sculptures héraldiques. 8⁰, 16 p. avec écus. Paris, Soc. bibliogr. (Extr. de la Revue d'hist. nobiliaire et d'archéol. héraldique.)

Clericus, L. Das Wappen der Stadt Gandersheim. (Deutscher Herold, III, 9. 10.)

Cumont. Les monnaies des États Belgiques-Unis. Révolution de 1789—1790. (Revue belge de numismat., XXXVIII, 4.)

Dancoisne, L. Sceau d'or mérovingien. 8⁰, 7 p. avec fig. Arras, imp. de Sède & Cie. (Extr. du Bull. de la comm. des antiquités départementales du Pas-de-Calais.)

Dannenberg. Der Denarfund von Meppen. (Zeitschrift f. Numismatik, X, 3.)

Dielitz. Le sceau d'Adelaïde de Nassau. (Bull. mens. de numismat. et d'archéologie, 2[e] année, N[os] 2 et 3. Bruxelles.)

Dufour, A. et F. **Rabut.** Sigillographie de la Savoie. 1re série. Sceaux religieux, dessinés et décrits. 4⁰, p. 152 con 10 tav. litogr. Torino, E. Loescher. L. 30. —.

Düning, A. Der Münzfund von Walternienburg. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 2.)

Erbstein, J. u. A. Bisher irrig für Münzen der Stadt Neisse gehaltene Heller des Bischofs Conrad von Breslau. (Blätter f. Münzfr., 103.)

— Die Freiherrlich von Hauck'sche Gedächtniss-medaille und ihr Verfertiger, Hofmedailleur K. Schwenzer in Stuttgart. (Blätter f. Münzfreunde, 104.)

Forestié, E. Les Variations des monnaies au début de la guerre de Cent ans; Montauban au XIVe siècle. 8⁰, 24 p. Montauban, imp. Forestié. (Extr. du Bull. de la Soc. archéol. de Tarn-et-Garonne.)

Friedensburg, F. Nachtrag zu „Schlesiens Münzen im Mittelalter". (Zeitschr. f. Numismatik, X, 2.)

Friedländer. Eine Schutzpersche Medaille. (Zeitschrift f. Numismatik, X, 3.)

Gardner. Samos and Samian Coins. (Numismat. Chronicle, 3.)

Greene. Medal of the Rappold Family by Tobias Wolff. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 3.)

Head. The coins of Ancient Spain. (Numismat. Chronicle, 2.)

Heiss, A. Les Médailleurs de la Renaissance. Niccolò, Amadeo da Milano, Marescotti, Lixignolo, Petrecini, Baldassare Estense, Coradini, anonymes travaillant à Ferrare au XVe siècle. 4⁰, 60 p. avec 8 phototypograph. inaltérables et 130 vignettes. Paris, Rothschild.

Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst, Fürst zu. Zwei sehr seltene Münzen des Hauses Hohenlohe-Schillingsfürst. (Württemberg. Franken, N. F., 1.)

Heraldische Notizen von der Wiener Buchdrucker-Ausstellung. (Monatsbl. d. herald. geneal. Ver. Adler, 20. 21.)

Jenny, S. Die Münzfunde von Lauterach. (21. Rechenschaftsber. d. Mus.-Vereins zu Bregenz.)

Joseph, P. Die Ausprägungen im oberrheinischen Kreise während der Jahre 1571—1574. (Blätter f. Münzfreunde, 103.)

— Die Münzen der Stadt Mainz. (Archiv f. hessische Geschichte, XV, 2.)

— Goldmünzen des XIV. und XV. Jahrhunderts. [Disibodenberger Fund.] Nebst urkundl. Beiträgen. zur Münzgeschichte der Rheinlande; besonders Frankfurts. Mit 4 Lichtdrucktaf. u. einem Anh., enth. 82 Urkunden. gr. 8⁰, 232 S. Frankfurt a. M., Baer & Co. M. 6. —.

Katalog einer Sammlung italienischer Münzen aller Zeiten, sowie von Bronzemedaillen der besten italienischen Meister des 15. u. 16. Jahrh., und italien. Medaillen verschiedener Jahrhunderte [Päpste, geistliche Herrn und Privatpersonen] aus dem Nachlasse d. Cavaliere Carlo Morbio in Mailand. Mit 6 (Lichtdr.-) Taf. Abbildungen. gr. 8⁰, XV, 419 S. München, Th. Ackermann in Comm.

Kenner, Fried. Römische Medaillons. (Jahrbuch d. kunsthist. Samml. d. A. H. Kaiserhauses, I.)

Knothe, H. Das Kamenzer Stadtsiegel. (Deut. Herold, XIII, 7. 8.)

— Das Landeswappen der Oberlausitz. (Neues Archiv f. sächsische Geschichte u. Alterthumskunde, III, 2.)

Koehne, de. Médaille satyrique de l'empereur Frédéric Barberousse et de l'impératrice Béatrix. (Rev. belge de numismat., XXXVIII, 4.)

Kolb, J. v. Münzen, Medaillen und Jetone des Erzherzogthums Oesterreich ob der Enns. (40. Ber. d. Museums Francisco Carolinum zu Linz.)

Lane-Poole. The coins in the Russian Foreign office. (Academy, 541.)

— — On the Weights and Denominations of Turkish Coins. (Numismat. Chronicle, 2.)

Leesenberg. Wappen des holsteinischen Adels im Siebmacher'schen Wappenbuch vom J. 1668, Th. V. (Deut. Herold, XIII, 7. 8.)

Lenormant. Lettres sur les monnaies égyptiennes. (Rev. égyptologique, 2. 3.)

Liebenau, Th. v. Ueber ein Siegel Herzogs Rudolf IV. v. Oesterreich. (Monatsbl. d. Vereins Adler, 22.)

Löbbecke. Griechische Münzen aus meiner Sammlung. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 2.)

Mazzi, A. La convenzione monetaria del 1254 e il denaro imperiale di Bergamo nel sec. XIII. 16⁰, p. XXVIII, 113. Bergamo, tip. Tagnoncelli.

Morsolin, B. Una leggenda araldica: saggio. 8⁰, p. 32. Vicenza, tip. Reale.

Münzen, antike, aus der Sammlung v. Alexander Boutkowski. (Blätt. f. Münzfreunde, 104.)

Nahuys. Petites monnaies unifaces de billon aux armoiries de la ville de Zutphen et de la province d'Over Yssel. (Rev. belge de numism., XXXVIII, 4.)

Neck. On a Hoard of Edward I. (Numismat. Chronicle, 2.)

Orsi. Un gruppo di aes gravi trovati à Trento. (Archivio stor. per Trieste, l'Istria ed il Trentino, I, 3. 4.)

Panton d'Amécourt, de. Les monnaies mérovingiennes de Cénomannicum. (Rev. hist. et archéol. du Maine, janv.—juill.)

Pownall. The Gross Pommée on a Irish Halfpenny of King John. (Numismat. Chron., 2.)

Racioppi. L'arma della citta di Matera e il nome di essa (Minuzzoli). (Arch. stor. per le prov. Napoletane, VII, 3.)

Revillout. Sur les plus anciennes monnaies hébraiques; un bilingue monétaire. (Rev. égyptologique, II, 2. 3.)

Richter, Ed. Die ältesten Siegel der Salzburger Erzbischöfe. (Mitth. d. Centr. Commiss., N. F., VIII, 4.)

Rodgers, C. J. Copper Coins of Akbar. (Journ. of the Asiatic Soc. of Bengal, L, 1. 2.)

— On a Coin of Shams ud Dungâ wa ud Dîn Mahmûd Shâh. (Journ. of the R. Asiatic Soc. of Gr.-Brit. and Ireland, Nr. 5, Vol. 14, 1—3.)

Roest. Monnaies seigneuriales du Brabant et du Limbourg. (Rev. belge de num., XXXVIII, 4.)

Roumieux, Ch. Description d'une troisième série de cent médailles genevoises inédites. (Bull. de l'Instit. national genevois, 24.)

Ruggero, G. Sulla interpretazione del rovescio nel denaro minuto di Ottaviano Campofregoso. (Giorn. Ligustico, Aug., Sept.)

Russwurm, C. Revals Münzrecht und Münze. (Beiträge zur Kunde Estl.-, Liv,- u. Kurlands, III, 1.)

Sallet, v. Zur antiken Münz- und Alterthumskunde.

— Zwei italienische Medaillen. (Zeitschr. für Numismatik, X, 3.)

Smith, A. Saxon coins found in Ireland. (Numismat. Chronicle, 2.)

Streeter, E. W. Precious Stones and Gems their History and Distinguishing Characteristics Illustr. 3rd edit. 8⁰. London, Bell & C. 15 s.

Stroganoff, Comte Serge. Le trésor de Néjine. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 2.)

Tolstoi. Der Münzfund von Njeschin. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 3.)

Trappolder Münzfund. (Korresp.-Bl. d. Ver. für siebenbürg. Landeskde., V, 9.)

Veludo, G. Intorno ad una medaglia veneta del 1797, dichiarazione, con una tavola. (Atti del R. Istit. Veneto di scienze, lett. ed arti, dal nov. 1881 all' ottob. 1882. Tomo VIII, ser. V, disp. VIII.)

Vimercati Sozzi. Sulla moneta di Bergamo. (Atti dell' Ateneo di scienze in Bergamo, V.)

Wolff. Der Braunschweiger Münzfuss Herzog Friedr. Ulrichs in Westfalen. (Blätt. f. Münzfreunde, 103.)

Zangroniz, de. Monnaies d'or aux types d'Empories. (Rev. archéolog., juill.)

Zimmermann, F. Die mittelalterlichen Siegel der Stadt Bistritz. (Korresp.-Bl. d. Ver. für siebenb. Landeskde., V, 9.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Baehrens, E. Das antike Buchformat der römischen Elegiker. (Neue Jahrbücher f. Philologie, 11.)

Basel. Une visite à la bibliothèque de l'Université de Bâle. (Bibliographie u. literarische Chronik der Schweiz, XII, 9 ff.)

Beauchamps, J. de et **Rouveyre**, E. Bibliographie raisonnée et pratique, guide du libraire-antiquaire et du bibliophile, vade-mecum à l'usage de tous ceux qui achètent ou vendent des livres. T. 1. Fasc. 1, 2 et 3. 8⁰ à 2 col., p. 1 à 48 et pl. 1 à 17. Paris, Rouveyre et Blond.

Beavington Atkinson, J. Menzel's illustrations to the works of Frederick the Great. (Art Journal, novemb.)

Berlan, F. La invenzione della stampa a tipo mobile fuso rivendicata all' Italia. 16⁰, p. VIII, 298 con 2 tav. fotolitogr. Firenze, tip. Galletti e Cocci. L. 5. —.

Brivois, J. Bibliographie des ouvrages illustrés du XIXᵉ siècle, principalement des livres à gravures sur bois, guide de l'amateur. 8⁰, XIII, 468 p. Paris, Conquet. fr. 25. —.

Campbell. Het nieuweste werk over de uitvinding van de boekdrukkunst. (Nederlandsche Spectator, 9.)

Chmelarz, Ed. Die Spielkarten in der Bibliothek des Oesterreichischen Museums. (Mittheil. d. Oesterr. Museums, 207.)

Collingwood, G. Lady Diana's prayer-book. (Art Journal, novemb.)

Colvin, Sidney. Lucas de Leyde. (L'Art, 411.)

Compte de livres laissés par Guillaume Maubert, chanoine de Troyes 1443. (Neuer Anzeiger f. Bibliographie, October.)

Conway. The woodcutters of the Nederlands. (The bibliographer, 10.)

Cousin, J. De l'organisation et de l'administration des bibliothèques publiques et privées, manuel théorique et pratique du bibliothécaire. Ouvrage suivi d'un appendice contenant les arrêtés, règlements, circulaires et instructions ministériels relatifs aux bibliothèques circulantes et aux bibliothèques populaires, et accompagné de figures. 8⁰, XI, 378 p. Paris, Pedone-Lauriel.

Delaborde, H. La Gravure, précis élémentaire de ses origines, de ses procédés et de son histoire. 8⁰, 304 p. avec 101 fig. Paris, Quantin.

Duméril. Un publiciste toulousain aux derniers jours de la Renaissance. 8⁰, 39 p. Toulouse, imp. Douladoure-Privat. (Extr. des Mém. de l'Acad. des sciences etc., de Toulouse.)

Dürer's, Albr., Federzeichnungen und Holzschnittwerk. Herausg. von G. Hirth. 1. Bd.: Die Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian I., nebst den 8 Zeichngn. von anderer Hand. Phototypische Reproduction der Orig.-Zeichngn. in der Schatzkammer der kgl. bayer. Hof- u. Staatsbibliothek zu München. f⁰, 52 Bl. m. 8 S. Text. Leipzig. Hirth. M. 15. —.

— Randzeichnungen aus dem Gebetbuche Kaisers Maximilian I. mit eingedr. Orig.-Texte. Nebst e. Einleitg. v. Frz. Xav. Stöger. gr. 4⁰, IV, 8 S. mit 45 Steintafeln. München, Staegmeyr. M. 10. —.

— Das Leben der Jungfrau Maria. Cabinet-Ausg. 8⁰, 20 Lichtdr.-Taf. m. 1 Blatt Text. Berlin, Nicolai. M. 10. —.

— Der Triumphwagen des Kaisers Max. 3 Blatt in Lichtdr. qu. f⁰. Berlin, Nicolai. M. 3. —.

Duret, Th. L'art japonais. Les livres illustrés (Gazette des B.-Arts. octobre.)

Düwel. Zur Frage Antiqua und Minuskel oder Fraktur und Majuskel. (Zeitschrift für Orthographie, II, 10. 12.)

Modern Etchings of Celebrated Paintings. With Introductory Essay on Modern Etching, and Description by J. W. Mollett. 4⁰. London, Low. 31 s. 6 d.

Fürich. Zwei Bildercyklen von F. (Historisch-politische Blätter, XC, 11.)

Gent, Thomas. York printer. (Bibliographer novemb.)

Grassauer, Ferd. Handbuch für österreichische Universitäts- und Studien-Bibliotheken, sowie für Volks-, Mittelschul- und Bezirks-Lehrerbibliotheken. Mit einer Sammlung von Gesetzen, a. h. Entschliessungen, Verordnungen, Erlässen, Akten u. Aktenauszügen. gr. 8⁰, VI. 314 S. Wien, Graeser. fl. 5. —.

Gravures sur la franc-maçonnerie. (Intermédiaire des chercheurs et curieux, août.)

Gutenberg a-t-il inventé l'imprimerie? — Premières impressions de Gutenberg. (Intermédiaire des chercheurs et curieux, août, novembre.)

Hamerling, Rob. Amor und Psyche. Eine Dichtung in sechs Gesängen. Illustrirt von Paul Thumann. gr. 4⁰, 142 S. Mit eingedr. Holzschn. u. 9 Lichtdr.-Taf. Leipzig, Titze. M. 20. —.

Hamerton on the Graphic Arts. (Athenæum, 2872.)

Hartmann, Ernst. Ein höfisches Kartenspiel des XV. Jahrhunderts. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. des A. H. Kaiserhauses, I.)

Heaton. Jean Cousin's „Livre de Fortune". (Academy, 550.)

Histoire de l'imprimerie. Epinal, imprim. lithog. Ch. Pelerin.

Holstein. H. W. Brachmann und die typograph. Gesellschaft in Berlin. (Zeitschr. für preuss. Geschichte, XIX, 9, 10.)

Kaulek, J. Nouveaux documents pour servir à l'histoire de la bibliothèque du cardinal Mazarin (1642—1652). 8⁰, 10 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extrait du Bulletin de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France, livr. de mai-juin 1882.)

Lamprecht, Karl. Initial-Ornamentik des VIII. bis XIII. Jahrh. gr. 4⁰, IV, 32 S. 44 lith. Taf.

meist nach rhein. Handschr., nebst erl. Text. Leipzig, A. Dürr. M. 10. —.

Linton, W. J. The History of Wood Engraving in America. Illustr. 4⁰. (Boston.) London. 38 s.

Livre (le) et le Journal, notice sur l'imprimerie depuis son origine. f⁰ à 3 col., 16 p. avec vign. Paris, Boulanger. 60 c.

Lostalot, A. de. Les Procédés de la gravure. 8⁰, 258 p. avec 111 fig. Paris, Quantin. fr. 3. —.

Lübke, W. Louis Jacoby's Stich der „Schule von Athen". (Allgem. Zeitung, B. 346.)

Meynell, Wilfrid. An illustrated of „Lorna Doone". (Art Journal, december.)

Middleton-Wake. Jean Cousin's livre de Fortune. (Academy, 552.)

Nowák, E. Praktische Anleitung, die Kunst des Zink-Hochätzens schnell und sicher zu erlernen. Für Fachgenossen, Verleger, Autoren, Buchdrucker etc. bearb. gr. 8⁰, 34 S. Mit zahlreichen Abbildgn. Leipzig, Knapp. M. 1. —.

Pozzoli, G. Nuovo manuale di tipografia, ossia guida pratica pei combinatori di caratteri, pei torcolieri, macchinisti, legatori di libro, etc. aggiuntavi la memoria dell' autore stesso sull' uso dei fregi tipografici. 3a ediz. riveduta ed ampliata. 8⁰, p. LII, 468. Milano, G. Brigola. L. 7. 50.

Raphael's Cartoons. Engraved on Steel by G. Greatbach from the originals at the South Kensington Museum. With a Biography and Portrait of Raphael and Facsimile of Autograph. f⁰. London, Griffin. 10 s. 6 d.

Rapport sur l'état actuel des Bibliothèques universitaires et publiques en France. (Neuer Anzeiger f. Bibliographie, 11.)

Regnet, C. A. Ein Bilderbuch aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 77 ff.)

Schenk. Ueber Johann Gutenberg's Grabstätte und Namen. (Archiv f. hess. Gesch., XV, 2.)

Schestag, Franz. Kaiser Maximilian I. Triumph. (Jahrbuch d. kunsthist. Samml. d. A. H. Kaiserhauses, I.)

Schwind, Mor. v. Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester. Ein Cyclus von 6 Bildern. Jubiläums-Ausg. Neue Lichtdr.-Ausg. qu. f⁰. Stuttgart, Neff. M. 4. —.

— Die schöne Melusine. Ein Cyclus von 11 Bildern. Neue Lichtdr.-Ausg. qu. f⁰. Mit Text v. A. Forstenheim. 16⁰, 78 S. Stuttgart, Neff. M. 6. —.

Seyppel, C. M. Schlau, schläuer, am schläusten. Aegyptische Humoreske, niedergeschrieben u. abgemalt 1315 Jahre vor Christi Geburt von C. M. S., Hofmaler und Poet Seiner Majestät d. Königs Rhampsinit III. Memphis, Mumienstrasse No. 35, 3. Etage, 4 X klingeln. 4⁰, III, 40 lith. S. Düsseldorf, F. Bagel. M. 4. —.

Sharp, William. Paolo Toschi and Correggio. (Art Journal, december.)

Stevenson, R. L. Bywais of book illustration. (Magazine of Art, 25.)

Stillfried-Alcántara, R., Graf u. **Kugler,** Bernh. Die Hohenzollern und das deutsche Vaterland. Illustr. v. Bleibtreu, G. Camphausen, P. Grot Johann etc. 24.—28. (Schluss-)Lfg. f⁰. VIII u. S. 353—416. Mit genealog. Tab., eingedr. Holzschn., Holzschnitttaf. und Facsim. München, Bruckmann. à M. 2. —.

Tawse, James Watson, the Edinburgh printer. (The bibliographer, octob.)

Uzanne, O. L'Ombrelle; le Gant; le Manchon; Illustrations en couleur de Paul Avril. 8⁰, IV, 143 p. Paris, Quantin. fr. 40. —.

Vogel, H. W. Ueber die neuesten Errungenschaften im Gebiete der Photographie. (Vom Fels zum Meer, III, 2.)

Wessely, J. E. Aus Hendschel's Bildermappe. (Vom Fels zum Meer, III, 3.)

Wolff, Jul. Der Rattenfänger von Hameln. Eine Aventiure. Illustrirt v. Paul Thumann. In 7 Lfgn. 1. Lfg. gr. 4⁰, 40 S. Mit eingedr. Holzschn. u. 2 Holzschntaf. Berlin, Grote. M. 3. —.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Adeline, Jules. Les reliures peintes. (Le Livre, novemb.)

Le berceau de Charles-Quint. (Bull. mensuel de numismat. et d'archéol., 2e année, Nos 2 et 3. Bruxelles.)

Berizzi, L. Cenni intorno all' industria della tessitura serica comense. 4⁰, p. 15. Como, tip. Frat. Giorgetti. (Dal giorn. La manifattura serica.)

Das Bernsteinkabinett im kgl. Schlosse zu Berlin und das Bernsteinzimmer im kaiserl. Palais zu Zarskoje-Sselo. (Schriften d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Berlin, 20.)

Blanc, Ch. L'Art dans la parure et dans le vêtement. 8⁰, 324 p. avec fig. Paris, Loones.

Blanc, E. Le Bijou, causeries artistiques sur son histoire en Gaule depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. 16⁰, 72 p. Nice, Visconti.

Boucher de Molandon. Inventaire des livres, joyaux, ornements, reliquaires, etc., de l'église Saint-Paul d'Orléans, fait à la requête des gagiers de la dite église le 28 janv. 1462, par Jean Gidoin; publié d'après le manuscrit original. 8⁰, 22 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. des travaux hist., N⁰ 2, 1882.)

Challamel, A. History of Fashion in France; or, the Dress of Women from the Gallo-Roman Period to the Present Time. Translated by Mrs. Cashel Hoey and Mr. J. Lillie. 21 coloured Plates. 8⁰. London, Low. 28 s.

Champier, V. Le lit, son histoire. (Revue des Arts décoratifs, juill.)

La damasquinerie. (Magasin pittor., août.)

Davillier. Les origines de la porcelaine en Europe; les Fabriques italiennes du XV au XVIIe siècle, avec une étude spéciale sur les porcelaines des Médicis, d'après des documents inédits. 4⁰, 144 p. et grav. Paris, Rouam.

Day, Lewis F. The lowly arts. (Art Journ., nov.)

Demmin, Aug. Keramik-Studien. 2. Folge. Das Porcellan, dessen Erfindung, Zubereitung und geschichtl. Entwickelung. 8⁰, III, 88 S. Leipzig, Thomas. M. 2. 50.

Dupons, P. La Stromatourgie de Pierre Dupont. Documents relatifs à la fabrication des tapis de Turquie en France au XVIIe siècle, publiés par A. Darcel et J. Guiffrey. 8⁰, XLVII—152 p. Paris, Charavay fr.

Edwards. The Flower Wreaths of the Pharaohs. (Academy, 550.)

Énault, Louis. Les industries du verre. (L'Art, 405 ff.)

Encyclopédie des arts décoratifs de l'Orient. Par E. Collinot et A. de Beaumont. Ornements arabes, recueil de dessins pour l'art et l'industrie. 3e série 30 fr. Ornements du Japon 3e série 30 fr. Ornements vénitiens, hindous, russes etc. 2e série 30 fr. Paris, chromolith. Lemercier & Cie. Canson, édit.

Erfindungen, die, der neuesten Zeit. Zwanzig Jahre industrieller Fortschritte im Zeitalter der Weltausstellungen. Mit besond. Rücksicht auf Patentwesen und die Ziele der Kunstindustrie. Unter Mitwirkung von Ingenieuren d. k. Patentamtes u. anderen Fachmännern. Herausgeg. v. G. van Muyden und Heinr. Frauberger. Mit zahlreich. Text-Abbild. u. Kunstbeigaben. [Ergänzungsbd. zur Pracht-Ausg. vom Buch der Erfindungen.] 20. (Schluss-) Heft. 8⁰, X u. S. 433—704.) Leipzig, Spamer. à M. —. 50.

Essenwein, A. Ein Elfenbeinkamm des 9. Jahrhunderts im german. Museum. (Anz. f. Ver. d. deut. Vorzeit, 12.)

Ewald, Ernst. Farbige Decorationen alter und neuer Zeit. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. gr. f⁰, 8 Chromolith. Berlin, Wasmuth. M. 20. —.

Falke, J. v. Künstliche Blumen. (Vom Fels z. Meer, III, 2.)

— Zeitgemässe Patinafragen. (Nord u. Süd, Oct.)

Farcy, L. de. L'Ancien trésor de la cathédrale d'Angers. 8⁰, 120 p. et 2 pl. Arras, imp. Laroche. (Extr. de la Revue de l'art chrétien, 2ᵉ série.)

Fischer, H. Die mexikanischen Namen f. Schmucksteine und Metalle. (Archiv f. Anthropologie, XIV, 2.)

Garnier, E. Conseils pratiques: peinture sur porcelaine et sur faience. (Rev. des Arts décoratifs, 4.)

Gerlach, H. Nachrichten über die ältesten bronzenen Kanonen Sachsens besonders die von Wolf Hilger in Freiberg. (Mitth. d. Freiberg. Alterth.-Vereins, 18.)

Gerspach. Les manufactures nationales sous la république de 1848. (Revue des Arts décor., octobre.)

Gianelli, C. La renaissance de la dentelle en Venise. (Chronique des Arts, 31.)

Glaise, N. Album du peintre en bâtiment. 3ᵉ série. Pl. nos 2, 5 et 14. Paris, Ducher & Cie.

Thüringische Glasindustrie. (Blätter f. Kunstgewerbe, XI, 9.)

Götz, W. Strohflechterei in England. — Die decorative Kunst im Handwerk. (Schweiz. Gewerbeblatt, 18. 20.)

Handbook of Plain and Fancy, Needlework. Containing a Description of all the Stitches used in Plain Needlework. Fully illustr. 8⁰, p. 176. London, Ward & L. 2 s. 6 d.

Händel, Ernst. Schablonen in natürlicher Grösse für Decken, Wände, Säulenschäfte etc. aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh. ausgeführt auf der kgl. Albrechtsburg zu Meissen. Zum Gebrauche f. Decorationsmaler, Tapetenfabrikanten und Teppichwirker, sowie als Vorlagen für Gewerbeschulen. (2. Folge von desselb. Verf. „Schablonenmalerei d. Mittelalters".) 25 (lith.) Taf. in qu. gr. Fol., wobei 1 Tafel in Farben ausgeführt. Mit Text. gr. 4⁰, 2 S. Weimar, B. F. Voigt. M. 12. —. (I. u. II.: M. 22. 50.)

Helbig, J. Les reliques et les reliquaires donnés par Saint-Louis, roi de France, au Convent des Dominicains de Liége. 4⁰, 43 p. et 5 pl. Bruxelles, imp. Hayer.

James, M. E. How to Decorate our Ceilings, Walls, and Floors; with Diagrams and Coloured Illustrations from Designs by the Author. 8⁰, p. 86. London, Low. 4 s.

Jebb. Handwork for Children. (Ninet. Century, october.)

L'Industrie des rubans. (Journ. de la Société de statist. de Paris, sept.)

Old iron work. (The Antiquary, August.)

Zur Oesterreichischen Keramik. (Blätt. f. Kunstgewerbe, XI, 10.)

Koppmann, K. Münzbecher der Becher-, Lechel- u. Ammermacher. (Mitth. d. Ver. f. Hamburg. Gesch., V, 4—7.)

Kršnjavi, J. Die Fortschritte des Kunstgewerbes in Kroatien. (Kroatische Revue, 3.)

— Die Monstranz von Lepoglav. (Viestnik, Anz. d. kroat. archäol. Vereins, I.)

Larcher, Toussaint. Nos anciens de métiers. (Rev. nouv. d'Alsace-Lorraine, II, 5)

Lauboeck, G. Technische Neuheiten im Baue von Sitzmöbeln. (Mitth. d. technol. Gewerbe-Museums, 29.)

Le Breton, G. Inventaire des bijoux et de l'orfèvrerie appartenant à Mᵐᵉ la comtesse de Sault, confiés à l'amiral de Villars et trouvés après sa mort, en 1595. 8⁰. 12 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. des travaux hist., N⁰ 2, 1882.)

Le Monnier, relieur du XVIIIᵉ siècle. (Interméd. des chercheurs et curieux, août.)

Leymarie, C. L'école céramique de Limoges. (Rev. des Arts décoratifs, 5.)

Lind, K. Einige ältere Elfenbeinarbeiten kirchlicher Bestimmung. (Mitth. d. Centr.-Comm., N. F., VIII, 4.)

Ljubic. Ein Perlenschmuck (Cimelium) aus prähistorischer Zeit. (Viestnik, Anzeiger d. kroat. archäolog. Vereins, I.)

Ludloff-Koburg. Deutsche Mode als Hausindustrie. (Daheim, XIX, 6.)

Luthmer, F. Joaillerie de la Renaissance, d'après des originaux et des tableaux du XVᵉ au XVIIIᵉ siècle. 4⁰, 24 p. avec 31 fig. et 30 pl. dont 15 en couleur. Paris, Quantin. fr. 100. —.

Menuiserie, ébénisterie, emploi du bois dans la menuiserie d'art, les meubles ordinaires et de style, les mobiliers d'école et d'église, les constructions en bois etc. 1ʳᵉ année. Juillet, août, sept. 1882. Paris, J. J. Stork.

Métaux (les) ouvrés. Emploi du fer, de la fonte, du cuivre, du zinc etc., dans la construction et la décoration. 1ʳᵉ année. Juill., août, sept. 1882. Paris, J. J. Stork.

Miquel y Badía, F. Cerámica, joyas y armas. 3ª serie de Cartas á una señorita sobre la habitación. Ilustrada con 75 grabados. 4⁰, 264 p. Madrid, Murillo. 10 y 12.

Möbeltischler, der praktische. Eine Sammlung grösstentheils ausgeführter Arbeiten mit Details in natürl. Grösse. Herausg. v. W. Kick. I. Serie. 6 Lfgn. f⁰, à 4 Steintaf. mit 7 Bog. Details. Stuttgart, Wittwer. à M. 2. 50.

Molinier. Inventaire du trésor du saint siège sous Boniface VIII (1295). (Bibliothèque de l'École des chartes, 4.)

— Les majoliques italiennes en Italie. (L'Art, 407 ff.)

Müntz, Eug. L'atelier de tapisseries d'Urbin au XVᵉ siècle. (Courrier de l'Art, 50.)

— La Tapisserie. 8⁰, 372 p. et grav. Paris, Quantin.

Musterbuch für Kunstschlosser. (In 15 Lfgn.) f⁰. 1. Lfg. 12 Holzschnitt-Taf. Stuttgart, Engelhorn. à M. 1. —.

Musterbuch für Möbeltischler. 15.—25. (Schluss-) Lfg. f⁰. (à 8 Holzschn.- u. chemigr. Taf.) Stuttgart, Engelhorn. à M. 1. —. (cplt. M. 25. —.)

Nekola, Rud. Die Holz- und Spielwaaren-Hausindustrie in der Viechtau bei Gmunden. Eine forst- u. volkswirthsch. Studie aus dem Salzkammergute. [Aus: Berichte d. Forstvereins f. Oesterr. o. d. E.] gr. 8⁰, 61 S. mit 5 Steintaf. Gmunden. (Wien, Gerold & Co.) fl. 2. 50.

Novák, Antonin. Erster praktischer Möbel-Bazar. Renaissance-Styl. Jahrg. 1882. 1. Hft. gr. 4⁰. (3 Steintaf. mit 1 lith. Details-Bogen in Fol.) Stuttgart, Horster. M. 4. —.

Ueber die gewerbliche Organisation in Frankreich. I. Wie's vor Alters war. (Schweizer Gewerbebl., 11 ff.)

Penon, H. Le Mobilier des siècles passés, étude du mobilier national à l'exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. 18⁰, 108 p. Paris, A. Lévy. fr. 1. —.

Peters, Aug. Werkzeichnungen f. Zimmermalerei. (12 Hfte.) 1. Hft. f⁰. (4 Chromolith.) Braunschweig, Goeritz & zu Putlitz. M. 1. 50.

Potvin. L'art populaire. (Rev. de Belg., sept.)

Quentel, Peter. Musterbuch für Ornamente und Stickmuster. [1527—1529.] Vorlagen für Kunsthandwerker u. weibl. Handarbeiten; herausg. vom Leipziger Kunstgewerbe-Museum. 80 Taf. in Lichtdr.-Reproductionen. 4⁰. (1 S. Text.) Leipzig, A. M. Götze. M. 6. —.

Rapport sur les manufactures de porcelaine et de produits réfractaires de Baudour. 8⁰, 20 p. Bruxelles, imp. H. Manceaux.

Gothische Rüstung und Rüstung in lichtem Eisen, sogen. Maximiliansharnisch. Mit 2 Taf. (Graveur-Ztg., VII, 2.)

Sacken, Ed. Frhr. v. Ueber einige römische Metall- und Emailarbeiten. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. A. H. Kaiserhauses, I.)

Ein Schliemann-Teppich. (Allg. Kunst-Chron., 40.)

Staehr. Ueber die Hausindustrie im Gouvernement Wologda. (Russ. Revue, XI, 9.)

Stoeckel, J. M. Smyrna-Teppiche. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, VIII, 10.)

Vachon, M. Nos industries d'art en péril. Un musée municipal d'études d'art industriel. gr. 8⁰. 48 p. Paris, Baschet.

La Vaisselle et les bijoux de Philippe le Beau. (Compte rendu de séanc. de la comm. r. d'hist. de l'Acad. de Belgique, 3.)

Wallace-Dunloppe, M. A. Glass in the Old World. 8⁰, p. 264. London, Field & Tuer. 12 s. 6 d.

— Kabyle-pottery. (Magaz. of Art, 24.)

Wastler, Jos. Das Inventar einer Kaiserin. (Mitth. d. hist. Ver. f. Steiermark, XXX.)

Zimmermann, Wilh. Schmuck-Kasten. Moderne Entwürfe f. Goldarbeiter u. Juweliere. 1. Jahrg. 1. Hft. f⁰, 4 Steintaf. Pforzheim, Riecker. M. 3. —.

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Atz, C. Kirchliche Rund- und Polygonalbauten Tirols. (Kirchenschmuck, 10.)

Bérard, E. Antiquités romaines et du moyen âge dans la vallée d'Aoste. (Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino, vol. III, fasc. 5.)

Bizzozero, G. C. Le belle arti nel territorio varesino: raccolta di pitture antiche e moderne. 61 tav. col relativo testo a riscontro. 4⁰. Milano, Vallardi. L. 40. —.

Blackburn, H. Breton Folk: an Artistic Tour in Brittany. With 170 Illustr. by R. Caldecott. New edit. 8⁰, p. 212. London, Low. 10 s. 6 d.

The Private Collections of England. (Athenæum, 2866.)

Zur Erhaltung Märkischer Bau-Alterthümer. (Wochenbl. f. Architekten, 89. 90.)

Farrer, R. R. A Tour in Greece, 1880. With 27 Illustr. by Lord Windsor. 8⁰, p. 220. London, Blackwoods. 21 s.

Havard, H. La Flandre à vol d'oiseau. Illustr. par M. Lalanne. 4⁰, 408 p. avec 25 grav. hors texte et nombreuses vignettes. Paris, Decaux. fr. 25. —.

L'Epée, H. Recherches archéologiques dans les environs de Montbéliard. 8⁰, 45 p. et 9 pl. et carte. Montbéliard, imp. Barbier fr.

Lichtwart. Kunstausstellungen. (Gegenwart, 44.)

Lützow, Carl v. Die Kunstschätze Italiens, in geographisch-hist. Uebersicht geschildert. Mit Radirungen von L. H. Fischer, E. Forberg, P. Halm etc. u. zahlreichen Textillustr. (in Holzschnitt). In 25 Lfgn. 1. Lfg. f⁰, 16 S. mit 3 Radirungen. Stuttgart, Engelhorn. M. 3. —.

Mantovani. Notizie archeologiche bergomensi per l'anno 1880 e 1881. (Atti dell' Ateneo di scienze in Bergamo, V.)

Picturesque Europe. With Illustrations on Steel and Wood by the most eminent artists. Vol. 1. The British Isles. New edit. f⁰. London, Cassell. 18 s.

Promenade artistique dans le midi de la France. (Chronique des Arts, 34.)

Aachen.

— Das Suermondt-Museum in Aachen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 11 ff.)

Agram.

— Das kroatische archäolog. Nationalmuseum. (Kroatische Revue, 3.)

Antwerpen.

— L'architecture au Salon d'Anvers. (Fédération artistique, 49 ff.)

— **Gervais** u. **Isart**, Ed. Lettres sur le Salon d'Anvers. (Journ. des B.-Arts. 17. 19.)

— **Rooser**, M. Musée Plantin-Moretus à Anvers. Notice historique. 4⁰, 44 p. et 25 phototypies. Anvers, J. Maes. M. 25. —.

— Le salon d'Anvers: les portraits. — Le paysage. — Les animaux. (Revue artistique, Nos 7 et 8, sept. 1882. Anvers.)

— **Sigurt.** Diejaarlijksche Tentoonstelling te Antwerpen. (De Vlaamsche Kunstbode, N⁰ 9, 10. 1882. Anvers.)

Assisi.

— **Cartwright**, J. B. Assisi. (Portfolio, 154.)

Avignon.

— Les portraits de Laure au Musée d'Avignon. (Bullet. hist. et archéol. de Vaucluse, II.)

Berlin.

— Das Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Centralblatt f. Bauverwaltung, 40.)

— Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. 2. Sonder-Ausstellung 24. Oct. bis 15. Dec. 1882. Japanische Malereien aus dem Besitz d. Prof. Dr. H. Gierke zu Breslau. 8⁰, 92 S. Berlin, Weidmann. M. —. 30.

— The Hamilton manuscripts. (Athenæum, 2872.)

— Die Hamilton'schen Handschriften. (Allgem. Kunst-Chronik, 47.)

— Die Handschriften-Sammlung des Herzogs von Hamilton. (Deutsches Kunstblatt, 4.)

— Die Hamilton'sche Sammlung. (Deut. Rundschau, Decbr.)

— Die Hamilton'sche Sammlung. (Deut. Rundschau, IX, 3.)

— **Lichtwark.** Eine japanesische Gemäldesammlung im Gewerbemuseum. (Gegenwart, 49.)

— **Rosenberg**, A. Ausstellung japanischer Malereien im Berliner Kunstgewerbemuseum. (Zeitschrift f. bild. Kunst, B. 4 ff.)

— Amtliche Berichte aus den K. Kunstsammlungen. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, III, 4.)

— **Bredius,** A. Ein Pseudo-Vermeer in der Berliner Galerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 5.)

— **Koopmanns,** J. A. Die holländische Wappenmalereien in der heraldischen Ausstellung. (Deutscher Herold, XIII, 7. 8.)

— **Rosenberg,** Ad. Die Hamilton'schen Manuscripte im Berlin. Kupferstichkabinet. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 5 ff.)

— — Die Wilberg-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 1.)

— **Spielhagen.** Plauderei eines Laien aus den diesjährigen Berliner Kunstausstellungen. (Westermanns Monatshefte, Decbr.)

— Verzeichniss der in der Formerei der königl. Museen zu Berlin käuflichen Gipsabgüsse. Herausg. von der Generalverwaltung. 8⁰, II, 80 S. Berlin, Weidmann. M. —. 40.

Bordeaux.

— Exposition de Bordeaux. (Courr. de l'Art, 44.)

— **Larrea (de).** L'Exposition de Bordeaux à coups de crayon. 8⁰, 56 p. Pau, imp. Lalheugue. (Extr. du Mémorial des Pyrénées.)

— **Leymarie.** Le musée de Bordeaux. (Artiste, août.)

Braunschweig.

— **Schmidt,** Wilh. Zur Braunschweiger Galerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 3.)

Brescia.

— **Cassa,** A. San Francesco — Santa Maria dei Miracoli — La Loggia — Il Cimitero: appunti. 8⁰, p. 122. Brescia, tip. Apollonia. (Dal „Brixia".)

— **Odorici,** F. Guida di Brescia rapporto alle arti ed ai monumenti: 2ª ediz. riveduta dall' autore. 16⁰, p. 157, con pianta della città. Brescia, S. Malaguzzi. L. 2. —.

Breslau.

— **Kalesse,** Eug. Drei Erbschaften des Museums. (Schlesiens Vorzeit, 51.)

Brünn.

— **Kisa,** A. Die Restaurierung der Garnisonskirche. (Mähr. Gewerbebl., 10.)

Brüssel.

— **De Bruyn,** H. Trésor artistique des églises de Bruxelles. 8⁰, 356 p. et 14 pl. Bruxelles, E. Fonteyn. fr. 7. 50.

— **Faber.** Vasili Vereschagin, L'exposition. (Fédération artistique, X, 1. 2.)

Brunneck.

— **Ilg,** A. Aus Brunecken. (Mitth. d. Central-Commiss., N. F., VIII, 4.)

Cairo.

— **Edwards.** The Boolac Museum. (Acad., 542.)

— **Hugonnet,** L. Le musée de Boulaq. (L'Art, 410.)

Chartres.

— **Margaret Huns.** Chartres. (Art Journal, dec.)

Colchester.

— History and Antiquities of Colchester Castle. 8⁰, p. 152. London, Benham. 2 s. 6 d.

Constantinopel.

— **Lewis.** The Antiquarities of Constantinople. (Archaeological Journal, 154.)

Dresden.

— Die neue Kunstgewerbehalle des Kunstgewerbe-Vereins zu Dresden. (Deutsche Bauztg., 91. 92.)

Dresden.

— K. S. Alterthumsverein zu Dresden. (Wissenschaftl. Beil. d. Leipz. Ztg., 91. 92.)

Emden.

— **Schnedermann.** Zur Geschichte der Emder Rüstkammer. Mit 4 Taf. Abbild. in Lichtdr. u. beschreib. Texte v. Starcke. (Aus: „Jahrb. d. Gesellsch. f. bild. Kunst u. vaterl. Alterth. in Emden"). gr. 8⁰, 19 S. Emden, Haynel. M. 2. 50.

Fontenay.

— **Corbolin,** J. B. Monographie de l'abbaye de Fontenay, seconde fille de Clairvaux, Canton de Montbard. 8⁰, 249 p. et pl. Citeaux, Libr. Saint-Joseph.

Freiberg.

— **Gerlach,** H. Das alte Freiberg in Bildern. Zweite Serie. (Mitth. d. Freiberger Alterth.-Vereins, 18.)

— **Hingst.** Die alten Burgen und Rittersitze um Freiberg. (Mitth. des Freiberger Alterthums-Vereins, 18.)

Gent.

— **Van Duyse.** Exposition rétrospective de Gand. (Fédération artistique, 50.)

Graz.

— Die Restauration in der Franciscanerkirche zu Graz. (Kirchenschmuck, 11.)

— Figurale religiöse Bildnerei in Uebung. (Kirchenschmuck, 10.)

Halle.

— **Heydemann,** H. Halensia. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 2.)

Hamburg.

— **Brinckmann,** J. Alte hamburgische Oefen im Museum für Kunst und Gewerbe. (Mitth. d. Ver. f. hamburg. Gesch., V, 4—7.)

— — Der Verkauf der Paul'schen Sammlung in Hamburg. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 43.)

— Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la magnifique collection de M. Johannes Paul à Hambourg. gr. 4⁰, 200 S. mit 32 Photolith. Köln, Heberle. M. 12. —.

— **Eckardt,** M. Das Museum Godefroy in Hamburg. I. (Deut. Familienbl., XI, 49.)

Hautecombe.

— Guide et souvenirs artistiques d'Hautecombe: description de la basilique, appartements royaux, environs d'Hautecombe. 4ᵉ édit., revue et entièrement refondue. 12⁰, 72 p. Annecy, imp. Niérat & Cie.

Le Havre.

— **Quin,** L. C. Études à la bibliothèque du Havre. 8⁰, 29 p. Le Havre, imp. Lepelletier.

Köln.

— **Michel,** Em. Les musées d'Allemagne; Le musée de Cologne. (L'Art, 412 ff.)

Kopenhagen.

— Ueber Kunst und Künstler in Kopenhagen. (Deut. Kunstbl., 3.)

Lille.

— **Renouard,** A. Les Tissus à l'exposition lilloise des arts industriels du palais Rameau. 12⁰, 26 p. Lille, imp. Danel.

London.

— **Conway,** M. Travels in South Kensington. Notes on Decorative Art and Architecture in England. 8⁰. London, Trübner & Co. 12 s.

— The Dudley Gallery. (Academy, 548. Athenæum. 2871.)

— Exhibition of Watercolours. The Frenche Gallery. — The Guardi Gallery. (Academy, 549.)

— The Hamilton Palace Sales. (Mag. of Art, 22.)

— The Hamilton Palace Collection. (Dubouloz, John, Courrier de l'Art, 45.)

— La vente Hamilton. (Rev. des arts décor., 2.)

— **Monkhouse.** The Grosvenor Gallery. I. (Academy, 553 ff.)

— — A Pre-Raphaelite collection. (Magazine of Art, 26.)

— **Perceval.** The Stoane-Collection, British Museum. (Academy, 548.)

— The winter exhibitions at the smaller Galleries. (Art Journal, december.)

Lüttich.

— La collection de tableaux appartenant à Henkart, Defrance et Fassin. (Bullet. de l'Institut archéol. Liégois, XVI, 2.)

Madrid.

— **Madrazo,** P. de. Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid. 4ª edición. 8⁰, 504 p. Madrid, Murillo. 18 y 20.

Mailand.

— **Bresciani.** A. L'armeria antica del re Carlo Alberto, e il museo Campana; descrizione di opere di natura, d'arte e d'antichità. 12⁰, p. 128, Milano, Muggiani. L. —. 50.

— **Canetta,** Carlo. I manoscritti della Biblioteca di S. Carlo Borromeo. (Arch. stor. Lombardo, IX, 3.)

— Catalogo della Esposizione di belle arti in Brera. 16⁰, p. 47. Milano, tip. E. Civelli. L. —. 50.

— Catalogo uffiziale della Esposizione 1882 della R. Accademia di belle arti in Milano. 8⁰, p. 103. Milano, tip. Lombardi. L. 1. —.

Marseille.

— (Art Journal, november.)

— **Dassy.** Inventaire descriptif des objets d'art ou simplement historiques qui décorent les salles de l'Académie des sciences, lettres et arts de Marseille, et suivi de notes concernant le mobilier de l'Académie. 8⁰, 73 p. Marseille, imp. Barlatier-Feissat père et fils.

Modena.

— **Venturi,** A. La R. Galleria Estense in Modena: Studio. Disp. 1ª 8⁰, p. 24. Modena, P. Toschi e C. L. 2. 50. (L'opera consterà di 26 disp. circa.)

Moskau.

— **Fleury.** L'exposition de Moskou. (La nouv. Revue, 1. nov.)

— **Vogüé,** de. L'exposition de Moscou et l'art russe. (Rev. des deux Mondes, 1. nov.)

München.

— **Pecht,** Fr. Münchener Kunst. (Allgem. Ztg., B. 315.)

Murano.

— **Morosini,** Z. Murano, le sue officine e i suoi orti (1500). 16⁰, p. 49. Venezia, tip. G. Longo.

Nancy.

— **Cournault,** Ch. La galerie Poirel au Musée de Nancy. (Courrier de l'Art, 41.)

Neapel.

— **Heydemann,** H. Terracotten aus dem Museo nazionale zu Neapel. Mit 3 lith. Taf. u. 1 eingedr. Holzschn. (7. Hallisches Winckelmannsprogramm.) 4⁰, 28 S. Halle, Niemeyer. M. 3. —.

— **Rousseau.** Les maîtres flamands au Musée de Néaples. (Bullet. des commiss. r. d'art et d'archeologie, 5. 6.)

Newcastle-upon-Tyne.

— **Welford,** Rich. (Art Journal, october.)

Nürnberg.

— **Billung,** H. L'exposition de Nuremberg. (Rev. des arts décorat., 4.)

— **Duvigneau,** O. Altes und Neues aus Nürnberg. (Pallas, III, 8. 9.)

— **Förster,** E. Kunstnachrichten aus Nürnberg. (Allgem. Ztg., B. 286.)

— **Friedrich,** C. Die altdeutschen Glaser in der Mustersammlung des Bayr. Gewerbemuseums. (Kunst u. Gewerbe, 11 ff.)

— Nürnberg 1882. (Hering in Gläser's Annalen für Gewerbe u. Bauwesen, 15. Oct.)

— v. Huber-Liebenau. (Vierteljahrsschr. f. Volkswirthschaft, XIX, 1.)

— Die Bayer. Landes-Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung 1882. (Zeitschr. des Münch. Kunstgewerbe-Ver., 7. 8 ff.) — (Deutsche Bau-Ztg., 75 ff.) — (Centralbl. f. Bauverwltg., 38.)

— **Mattenheimer,** A. Die Stadtmauern Nürnbergs. Wie solche noch im Ganzen bestanden, zur Erinnerung nach eigenen Aufzeichnungen verfertigt. qu. 12⁰. 23 Lichtdr.-Taf. Nürnberg, Schrag in Comm. M. 5. —., color. M. 10. —.

Orléans.

— Notice sommaire des monuments et objets divers relatifs à l'histoire de Paris et de la Révolution française exposés au musée Carnavalet, suivant l'ordre des salles parcourues par les visiteurs. 3ᵉ édit. 18⁰, 20 p. Orléans, imp. Jacob.

Paris.

— **Bacon,** H. Parisian Art and Artists, depicting with Pen and Pencil the Works and Life of the most popular and famous Parisian Artists of To-day, with nearly 50 full-page Facsimiles of their original Drawings. Illustr. 8⁰. (Boston.) London. 15 s.

— **Cartault,** A. L'œuvre de Rubens au Louvre. (L'Art, 406.)

— Catalogue de dessins anciens des écoles italienne, allemande et française, provenant des collections célèbres de deux amateurs connus, dont la vente aura lieu le 26 déc. 1882. 8⁰, 28 p. Paris, Clément. (175 num.)

— Catalogue de la bibliothèque et des autographes de feu M. Cocheris, inspecteur général de l'instruction publique, dont la vente aura lieu le 6 nov. 1882 et les dix jours suivants. 8⁰, IV—151 p. Paris, Picard. (2000 num.)

— Catalogue des objets appartenant au service du mobilier national; par E. Williamson et A. de Champeaux; exposés par l'Union centrale des arts décoratifs (exposition retrospective de 1882). 1ᵉʳ fasc.: Le mobilier national. 8⁰, 64 p. 2ᵉ fasc.: Le Bois et les Tissus. 200 p. Paris, Quantin. fr. 2. 50.

— **Dargenty,** G. Exposition de peinture du Cercle artistique de la Seine. (Courrier de l'Art, 48.)

— **Ledrain,** E. Antiquités chaldéennes du Louvre. (L'Art, 408.)

— — Le musée du Louvre. (Courrier de l'Art, 40 ff.)

— The Paris Museum of mediaeval art. (Academy, 539—540.)

— Musée (le) du Louvre. Modèles d'art décoratif, d'après les dessins originaux des maîtres anciens. Notices par M. Victor Champier. 50 pl. en héliograv., contenant plus de 100 dessins. Paris, Quantin. fr. 150. —.

— Musées nationaux: Catalogue de la collection Timbal. 18⁰, 105 p. et grav. Paris, Soc. anon. des imprimeries réunies.

Paris. Salon 1882.

— Artistes (les) artésiens au Salon de 1882; Panorama de la bataille de Champigny; Salon des arts décoratifs. 8⁰, 28 p. Arras, impr. De Séde & Cie. (Extr. du journ. le Courrier du Pas-de-Calais.)

— **Beaulieu,** C. de. Salon de 1882. 8⁰, 15 p. Versailles, impr. Cerf & fils.

— **Gout.** Notes d'un architecte au Salon d'architecture de 1882. (Encyclop. d'arch., IIIᵉ sér., I, 6.)

— **Lostalot,** Alf. de. La sculpture au Salon de 1882. (Gaz. d. B.-Arts, déc.)

— **Mériem,** J. Tableaux et statues (Salon de 1882). 18⁰, 166 p. et 2 photogravures. Paris, Baschet. fr. 3. 50.

— Le Salon de 1882. (Leroy, P., L'Art, 416.)

— **Deslignières,** M. Salon des arts décoratifs. 8⁰, 16 p. Paris, impr. Marpon et Flammarion. (Extr. du Bullet. de la Soc. centr. des archit.)

Paris. Union centrale.

— **Champier,** V. Septième exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. (Revue des Arts décorat., 4.)

— Union centrale des arts décoratifs, exposition rétrospective de 1882. 3e fasc.: Le Papier. 8⁰, 175 p. Paris, Quantin. fr. 1. 50.

— Exposition de l'Union centrale. **Champeaux,** A. de: Les meubles. — **Le Breton,** G.: Le tissu ancien; les tapisseries et les broderies anciennes. (Gaz. des B.-Arts, oct. ff.)

— **Poterlet,** C. et P. R. de **Maillou.** Septième exposition de l'Union centrale: le papier peint. (Rev. des arts décoratifs, 5.)

— Union des arts décoratifs. Septième exposition. Partie moderne par P. Rioux de Maillou. (L'Art, 412.)

— **Rivoalen,** Émile. (Revue de l'architecture, IVe sér., IX, 7. 8.)

— Union centrale des arts décoratifs. (1882). 7e exposition. Catalogue du salon du mobilier contemporain. 8⁰, 14 p. Paris, Quantin. fr. —. 50.

— **Vitet,** L. Le Louvre et le Nouveau Louvre. Nouvelle édition, avec un plan du Louvre aux différents âges. 18⁰, 375 p. Paris, C. Lévy.

Petersburg.

— Die Gotzkowski'sche Gemäldesammlung in der kaiserl. Eremitage. (Schriften d. Ver. für Gesch. d. Stadt Berlin, 20.)

Prag.

— **Tyršová,** R. Zur Ausstellung der Manes'schen Bilder. (Osvěta, Rundschau auf d. Gebiete d. Kunst, d. Wissensch. u. d. Politik, XI.)

Rom.

— **Azzurri,** F. Esposizione di belle arti in Roma 1882—83: relazione del Comitato esecutivo. Roma, tip. Romana. L. 1. —.

— Descrizione (nuova) del Museo Capitolino, compilata per cura della commissione archeologica comunale, e pubblicata dalla Direzione del Museo. 32⁰, p. 338. Roma, tip. Salviucci.

— Die Gebäude der Kunstausstellung 1883. (Wochenbl. f. Architekten, 91. 92.)

Rouen.

— Catalogue de la 28e exposition municipale des beaux-arts ouverte au musée de Rouen, le 1er oct. 1882. 12⁰, 217 p. Rouen, imp. Lecerf.

— L'exposition de Rouen. (Chron. des Arts, 33.)

Sens.

— **Vaudin.** Les trésors d'art de Sens. (Société d. scien. hist. et natur. de l'Yonne, XXXV.)

Toulouse.

— **Mazzoli,** F. et L. **Saint-Charles.** Le Vieux Toulouse disparu. Dessins et Documents originaux. 1er fasc.: Murs et portes de la ville. 4⁰, 28 p. et 7 pl. Toulouse, imp. Chauvin et fils.

Triest.

— **Bucher,** B. Das Glas auf der Triester Ausstellung. — **Eitelberger,** R. v. Triest. — **Krsnjavi.** Croatien auf der Triester Ausstellung. (Mitth. d. Oesterr. Museums, 206.)

Turin.

— **Angellucci.** La piastra figurata di bronzo del R. Museo di Antichità di Torino. (Atti della Soc. di archeol. e belle arti per la prov. di Torino, III, 5.)

Valenciennes.

— Catalogue de sculptures, peintures, eaux-fortes et dessins composant le musée Carpeaux, à Valenciennes. 12⁰, IV, 67 p. Paris, Soc. anon. des impr. réunies.)

Warwickshire.

— **Ward and Lock's** Pictorial Guide to Warwickshire. 8⁰. London, Ward & Lock. 3 s. 6 d.

Wien.

— **Birk,** Ernst R. v. Inventar der im Besitze des A. H. Kaiserhauses befindlichen Niederländer Tapeten und Gobelins. (Jahrbuch der kunsthist. Samml. d. A.-H. Kaiserhauses, I.)

— **Conway,** W. M. The Ambras Collection. (Magazine of Art, 23.)

— **Engerth,** Ed. R. v. Ueber die im kunsthist. Museum neu zur Aufstellung gelangenden Gemälde. (Jahrb. der kunsthist. Samml. d. A. H. Kaiserhauses, I.)

— Die Gobelins-Ausstellung im Künstlerhause. (Allg. Kunst-Chronik, 51.)

— Katalog der historischen Ausstellung von Wiener Buchdruck-Erzeugnissen 1482—1882. 8⁰, VIII, 133 S. Wien, Frick. M. 2. —.

— **Kleindienst,** Franz R. Der St. Stephansdom ein Denkmal der Habsburger. (Wien. Dombauvereinsbl., 15.)

— Permanente Kunst-Ausstellung im Künstlerhause. (Allgem. Kunst-Chronik, 50.)

— Internationale Kunstausstellung. Les Belges à l'exposition de Vienne. (Fédér. artist., 49.)

— Exposition internationale des beaux-arts de Vienne. (Revue artist., Nos 5 et 6, août 1882. Anvers.)

— Die zweite Wiener Möbel-Industrie-Ausstellung. (Mitth. d. technolog. Gewerbe-Mus., 30.)

— **Neumann,** W. A. Die Puchheimkapelle neben dem Bischofsthore des St. Stephansdomes. (Wiener Dombauvereinsbl., 13.)

— **Weisz,** Karl. Geschichte der Stadt Wien. 2. umgearb. Aufl. m. Farbendr.-Bildern, Holzschn. Fcsms., Photolith. und 4 Plänen in Farbendr. 31.—40. (Schluss-) Lfg. gr. 8⁰, 2. Bd., VIII u. S. 341—664. Wien, Lechner. à fl. —. 70., cplt.: fl. 28. 80.

Worcester.

— Worcester and its exhibition. (Art Journal, october.)

Zürich.

— **Brun,** Carl. Die schweizerische Kunstausstellung von 1882. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 43.

BIBLIOGRAPHIE*).

(1. Januar bis 1. April 1883.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Aitchison, G. The fine arts. (Art Journ., Jan.)

Bericht des mecklenburgischen Industrieschul-Vereins zu Rostock, vom 1. Febr. 1880 bis 1. Dec. 1882. 8⁰, 32 S. Ludwigslust, Hinstorff. M. —. 50.

Blätter für Dilettanten mit Zeichnungs-Beilagen. Fachblatt für Laubsäge-, Einlege-, Schnitz-Arbeiten, Holzmalerei, Spielwaaren und Erzeugnisse verwandten Industriewesens. Red.: M. Helly. 3. Jahrg. Oct. 1882 bis Sept. 1883. 12 Nummern (à 1 Bogen mit je 2 Steintaf.) 4⁰. Wien, Stockinger & Morsack. M. 5. —.

Brandt. Principien der künstlerischen Gestaltung. (Die Mappe, 17.)

Cauvet. Notice sur l'École centrale des arts et manufactures. 8⁰, 56 p. Paris, imp. Choix.

École (l') du dessin. 1re anné. Cahiers Nos 1 à 3. Paris, Monrocq fr.

Entwürfe, Werk- und Detailzeichnungen von Schülern der 1. u. 2. Klasse der Baugewerkschule Eckernförde, angefertigt unter Leitung des Directors O. Spetzler und der Fachlehrer. 1. Hft. Sem. 1881—1882. gr. f⁰, 22 autogr. Taf. mit 2 Bl. Text. Eckernförde, Heldt. M. 16. —.

Förster, Carl. Künstler und Kunstschreiber. (Wartburg, 1. 2.)

Foster, Vere. Simple Lessons in Water Colour. Facsimiles of Original Water-Colour Drawings and 30 Vignettes after various Artists, with full Instructions by an Experienced Master. 4 Nos. 4⁰. London, Blackie. à 6 d.

Fumière, Th. Des expositions et de l'enseignement des arts décoratifs, leur développement en France et leur avenir en Belgique. 12⁰, 86 p. Bruxelles, imp. E. Guyot. M. 4. —.

Goethe's Farbenlehre. (Allg. Kunst-Chronik, 2.)

Hertter, C. F. Zeichnende Geometrie. Für die planimetr. Repetition mit besond. Berücksichtigung des geometr. Zeichnens bearb. 1. und 2. Abth. gr. 8⁰, VI, 28 u. XII, 104 S. mit 9 Steintaf. Stuttgart, Metzler. M. 4. 50.

Ingress-Bell, E. Insensibility of poets to the power of architecture. (Art Journal, Januar.)

Kick, Friedr. Ueber den gewerblichen Unterricht. (Mähr. Gewerbebl., 1. 2.)

Kreyenberg, G. Handfertigkeit und Schule. Erörterung einer Zeitfrage. (Aus: „Rhein. Blätter f. Erziehung und Unterricht"). gr. 8⁰, IV, 68 S. Frankfurt a. M., Diesterweg. M. —. 75.

Meyer, S. Holzmalerei-Vorlagen. 1. Sammlung. f⁰, 6 Chromolith. Düsseldorf, A. Bagel. M. 6. —.

Regolamento della Scuola d'arte applicata all' industria in Venezia. 8⁰, p. 29. Venezia, Antonelli.

Reichelt, A. Blumenstudien. 18 chromolith. Bl. in 3 Lfgn. gr. 4⁰. Leipzig, Baldamus in Comm. à M. 6. —.

Robeins, A. et P. Cl. Gids voor het teekenonderwijs in de lagere gemeentescholen en oefenscholen van de normale scholen en normale sectien toegevoegd. Naar het nieuw programma bewerkt. 3e serie. 4⁰, 30 p. et 25 pl. lith. Bruxelles, Lebèque et Cie. M. 1. 85.

Schasler, Max. Künstlerurtheil und Kunsturtheil. (Wartburg, 3.)

Schreiber, T. Traité de dessin professionnel des arts et métiers, à l'usage des chefs d'ateliers, des ouvriers et des écoles de dessin. Livr. 1 à 8, 4⁰, p. 1 à 64. Paris, Lainé. Abonn.: un an, 24 fr. — (4 livr. par mois.)

Schülerarbeiten der kgl. Kunst-Gewerbe-Schule Dresden, Ostern 1881—1882. f⁰, 60 Lichtdr.-Taf. mit 1 Bl. Text. Dresden, Gilbers. M. 60. —.

Simple Lessons in Water Colour Painting: Landscape. 4⁰. London, Blackie. 3 s.

Valentin, Veit. Kunst, Symbolik und Allegorie. Eine ästhetische Untersuchung. (Zeitschr. für bild. Kunst, 4 ff.)

Vorlagen für Holzmalerei. Eingeführt von A. u. G. Ortleb. 3. Serie. qu. 4⁰, 8 Chromolith. mit 1 Bl. Text. Leipzig, Ruhl. à M. 2. 25.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Amiaud, A. Une inscription non sémitique de Hammourabi, traduite en assyrien. 8⁰, 14 p. Paris, imp. nat. (Extr. du journ. asiatique.)

Angelucci, A. La piastra figurata di bronzo del R. museo di antichità di Torino: lettera al prof. A. Fabretti. 8⁰, p. 10. Torino, Vigliardi. (Dagli Atti della Soc. di Archeol. e Belle arti per la prov. di Torino, anno III.)

*) Der sehr geringe Rest der Journal-Revue wird im nächsten Hefte nachgetragen werden.

Annuaire illustré des beaux-arts, revue artistique universelle, publiée sous la direction de F. G. Dumas. (1re année 1882.) 8⁰, XIV, 348 p. et grav. Paris, Baschet. fr. 3. 50.

Antiquities et Nablus. (Athenæum, 2871.)

Art (l') ornemental. 1re année. N⁰ 1. 3 février 1883. gr. 4⁰, à 2 col., 4 p. avec grav. Paris, imp. Rouam. Abonn.: un an, fr. 8. —.

Azaïs. Trois menhirs dans la paroisse de Fraisse (Hérault). 8⁰, 8 p. Nîmes, imp. Jouve. (Extr. du Bull. du Comité de l'art chrétien.)

Babelon, E. Terre-cuite de la collection Basilewski. (Gazette archéol., VII, 5.)

Balestra, Serafino. Iscrizioni romane. (Archiv. stor. lombardo, IX, 4.)

Barbier de Montault, X. Les portes de bronzes de Bénevent. (Rev. de l'art chrétien, XXXI, 1.)

Barnabei, F. Archæological discoveries in Latium. (Academy, 561.)

— The commendatore de Rossi. (Academy, 555. 556.)

Barnett, H. V. The special artist. (Magazine of Art, 28.)

Beaurepaire, C. de. Notes historiques et archéologiques concernant le département de la Seine-Inférieure et spécialement la ville de Rouen. 8⁰, 346 p. Rouen, imp. Cagniard.

Behla. Eine prähistorische Stelle aus slavischer Zeit an der Wierigsdorfer Wassermühle bei Luckau. (Verhandl. d. Berliner anthropol. Gesellschaft, April u. Mai 1882.)

— Die Urnenfriedhöfe mit Thongefässen des Lausitzer Typus. Eine Monographie. Mit 75 Abbild. auf 2 lith. Taf. gr. 8⁰, 120 S. Luckau (N.-L.), Meissner. M. 2. 50.

Benndorf, O. Vorläufiger Bericht über zwei österreichische archäologische Expeditionen nach Kleinasien. (Archäol. epigraph. Mittheil. aus Oesterreich, VI, 2.)

— Vorläufiger Bericht über zwei österreichische archäologische Expeditionen nach Kleinasien. (Aus: „Archäol.-epigr. Mitth. aus Oesterreich"). gr. 8⁰, 101 S. mit 5 Taf. Wien, Gerold's Sohn. M. 3. —.

Biefel, C. Abbildungen in Olmütz gefundener Topfscherben. (Verhandl. d. Berlin. Anthropol. Gesellschaft, April 1882.)

Block, de. Etude sur les inscriptions sépulcrales des Grecs. (Bullet. de l'instruction publ. en Belgique, tom. 25. liv. 5.)

Brocklehurst, T. U. Mexico to-day: a Country with a Great future; and a Glance at the Prehistoric Remains and Antiquities of the Montezumas. With Coloured Plates and Illustr. from Sketches by the Author. 8⁰, p. 270. London, Murray. 21 s.

Brogi, Giov. Scavi di Chiusi. (Bullett. dell' inst. di corresp. archeol., 11. 12.)

Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie. T. 11. (Années 1881—1882). 8⁰, XVI, 633 p. et pl. Paris, Champion. fr. 8. —.

Bulletin d'histoire et d'archéologie religieuses du diocèse de Dijon. 1re année. Livr. 1. Janvier et Févr. 1883. 8⁰, 32 p. Dijon, imp. Marchand. Abonn.: un an, 4 fr. —. (Parait tous les deux mois.)

Cartwright, Jul. A famous model. (Magazine of Art, März.)

Ceuleneer, A. de. Découverte d'un tombeau chrétien à Coninxheim-les-Tongres. (Bullet. de la Soc. d'art du diocèse de Liège, I.)

— Notice sur un diplôme militaire de Trajan, trouvé aux environs de Liège. (Bullet. de la Soc. d'art du diocèse de Liège, I.)

Cipolla, C. Libri e mobilie di casa Aleardi al principio del secolo XV. (Arch. veneto, 46. 47.)

— La capella Nogarola in S. Anastasia. (Arch. veneto, 46. 47.)

Claretie, Jul. Léon Gambetta, amateur d'art. (Gaz. des B.-Arts, févr.)

— Première série de peintres et sculpteurs contemporains. Artistes décédés de 1870 à 1880. 2e—16e livr. (fin). 8⁰, XV p. et p. 25 à 387 et parts. Paris, Libr. des bibliophiles. à livr. fr. 2. 50.

Collignon, M. Bas-reliefs grecs votifs du musée de la Marciana, à Venise. 4⁰, VIII, 18 p. et 2 pl. Paris, Maisonneuve & Cie.

Comparetti, D., e G. de **Petra**. La villa ercolanese dei Pisoni, i suoi monumenti e le sua biblioteca: ricerche e notizie. gr. 4⁰, p. VII, 296, con 24 tav. fototip. Torino, E. Loescher. L. 125. —.

Congrès archéologique de France. 48e session. Séances générales tenues à Vannes en 1881 par la Soc. franç. d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. 8⁰, 515 p. avec dessins et pl. Paris, Champion.

Corblet, Jules. L'autel chrétien. Étude archéologique et liturgique. (Rev. de l'art chrétien. XXXI, 1.)

Cornara, G. Di alcune tombe scoperte nel campo di Ciriè. (Atti della Società di archeologia e belle arti per la provincia di Torino, vol. 3⁰. fasc. 5.)

Day, L. F. Everyday Art: Short Essays on the Arts. With fine numerous Illustr., chiefly by the Author. 8⁰, p. 292. London, Batsford. 7 s. 6 d.

Deckinger. Beschreibungen alter Gemälde und Kunstwerke, wie der Wandgemälde im Chor der Kirche zu Schützingen. (Franconia, I, 1—6.)

De Georgi. Tracce d'antichità preistoriche nella Messapia. (Bullettino di paletnologia italiana, 1882, 4—12.)

Delaunay, F. Antiquités de Sanxay (Vienne), Guide des visiteurs. 18⁰, 36 p. et 2 grav. Paris, Champion.

— Les antiquités de Sanxay. (Le Temps, 25. 26. Octob.)

— Découverte d'une station balnéaire gallo-romaine. (Encyclopédie d'architecture, 1.)

Desjardins. Sur quelques monuments épigraphiques d'Aix en Savoie. (Bullet. épigr. de la Gaule, II, 6.)

Dissard. Découverte de la Table de Claude et traduction par F. Vallentin. (Bullet. épigraph. de la Gaule, II, 6.)

Dressel, H. Antiquarische Funde in Italien. (Deut. Litter.-Ztg, 3. 11 ff.)

—, Enrico. Scavi sul Campidoglio. (Bullett. dell' inst. di corresp. archeol., 11. 12.)

Dubois. Le maître-autel de Wals-Wezeren. (Bull. de la Société d'art du diocèse de Liège, I.)

Duhn, F. v. Parisurtheil auf attischer Lekythos. (Archäolog. Ztg., 1882, 3.)

Dumas. Art Annual: an Illustrated Record of the Exhibitions of the World 1882. Containing about 250 Original Drawings, reproduced in facsimile. 8⁰, p. 330. London, Chatto. 3 s. 6 d.

Eckl, B. Die Madonna als Gegenstand christlicher Kunstmalerei und Sculptur. Vollendet von C. Atz. gr. 8⁰, IV, 308 S. Brixen, Weger. M. 4. —.

Emotions (les) d'un archéologue, récit extrait du Journal des fouilles faites ces jours derniers par un archéologue dans les environs de Dax. 8⁰, 7 p. Dax, imp. Justère.

Eudel, P. L'Hôtel Drouot et la Curiosité en 1882. Avec une préface par M. Arm. Silvestre. 18⁰, XVI, 555 p. Paris, Charpentier. fr. 3. 50.

Fabriczy, C. v. Ausgrabungen zu Sanxay (bei Poitiers). (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 20.)

Fantaguzzi, G. D'una tomba scoperta nel territorio di Castigliole d'Asti. (Atti della Soc. di archeologia e belle arti per la provincia di Torino, vol. 3⁰, fasc. 5.)

— Lapide Astese relativa al duca Carlo d'Orléans. (Atti della Società di archeologia e belle arti per la provincia di Torino, vol. 3⁰, fasc. 5.)

— Sulla necropoli dell' epoca romana fuori porta Santa Caterina in Asti. 8⁰, p. 22. Torino, tip. G. B. Paravia e C.

Die vorgeschichtlichen Felsenwohnungen in Arizona und Neu-Mexico. (Gäa, XIX, 1.)

Ferrero, E. Sepolture romane scoperte a Torino. (Atti della Soc. di archeologia e belle arti per la provincia di Torino, vol. 3⁰, fasc. 5.)

Fiorelli, G. Notizie sugli scavi di antichità, ott., nov., dic., con 4 tav. (Atti della R. Accad. dei Lincei, anno CCLXXVIII (1880—81), serie terza. Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche, vol. IX. Roma, Salviucci.)

Fisenne, L. v. Kunstdenkmale des Mittelalters. 2. Serie. 6. (Schluss-) Lfg. f⁰, 21 S. mit 22 autogr. Taf. Aachen, Cremer. à M. 2. 80.

Foderaro. Un sepolcro ed oggetti di bronzo di Crichi nel Catanzarese. (Bull. de paletnologia italiana, 1882, 4—12.)

Förster, E. Mittelalter oder Renaissance? (G. Pfannschmidt u. Anselm Feuerbach.) (Deutsche Zeit- und Streitfragen, 173. Heft). 8⁰, 48 S. Berlin, Habel. M. 1. 20.

Fränkel, M. Zwei archaische Inschriften. (Archäolog. Ztg., 1882, 4.)

Frey, C. Die Gedichte des Michelangelo Buonarroti im Vaticanischen Codex. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, IV, 1 ff.)

Die Früchte der lykischen Expedition. (Allgem. Kunst-Chronik, 7.)

Funde, die, von Olympia. Ausg. in 1 Bd., herausgeg. von dem Direktorium d. Ausgrabungen zu Olympia. 40 (lith. u. photolith.) Taf. f⁰, 38 S. Berlin, Wasmuth. M. 60. —.

Furtwängler, A. La Collection Sabouroff. Monuments de l'art grec. (2 vols.) En 15 livr. 1. livr. f⁰, 10 Tafeln in Heliogr., Lith. u. Chromolith. Berlin, Asher & Co. M. 25. —. (Auch in deutscher Sprache.)

— Schüssel aus Aegina. (Archäolog. Ztg., 1882, 3.)

— Von Delos. (Archäolog. Ztg., 1882, 4.)

Garovaglio, A. Necropoli di Luino. — Urna funeraria romana ad Angera. (Archivio stor. lombardo, IX, 4.)

Gentile, J. Elementi di archeologia dell' arte. Parte I: storia dell' arte greca. 32⁰, p. XII, 227. Milano, Hoepli. L. 1. 50.

Gerlach, M. Allegorien und Embleme. Original-Entwürfe von den hervorragendsten modernen Künstlern, sowie Nachbildungen alter Zunftzeichen und moderne Entwürfe von Zunftwappen im Charakter der Renaissance. Erläut. Text von A. Ilg. 1. Abth. f⁰, 15 S. Text mit 89 Taf. Wien, Gerlach & Schenk. M. 65. —.

Giordano-Zocchi, V. Saggi d'arte; premessevi alcune pagine di G. Aurelio Costanza. 16⁰, p. LXXIII, 205. Napoli, Z. Pierro. L. 3. —.

Gomperz, Th. Eine archaische Inschrift. (Archäolog.-epigr. Mitth. aus Oesterreich, VI, 1.)

Gout, Paul. Exploration archéologique de Saint-Emilion. (Gaz. des B.-Arts, Mars ff.)

Guglia, E. Ranke über antike Literatur u. Kunst. (Allg. Kunst-Chronik, 4.)

Guyard, S. Mélanges d'assyriologie, notes de lexicographie assyrienne, suivies d'une étude sur les inscriptions de Van. 8⁰, II, 148 p. Paris, Maisonneuve & Cie.

Handelmann, H. Antiquarische Miscellen. (Zeitschrift d. Ges. für Schleswig-Holstein Lauenb. Gesch., XII.)

Harrison, J. E. Greek myths in greek art. (Magazine of Art, 28.)

Heigel, K. Th. Briefe des Kronprinzen Ludwig von Bayern an Karl Haller von Hallerstein. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 5 ff.)

Helbig, W. Scavi presso Orvieto e nei dintorni. (Bullett. dell' instit. di correspondenza archeol., 11. 12.)

Hermand. Fouilles de Villereux (Mabompré). (Annales de l'Instit. archéol. du Luxembourg, XIV, 28.)

Héron de Villefosse, A. Inscriptions de Reims. (Bullet. épigraph. de la Gaule, II, 6.)

Hirschfeld, O. Epigraphische Mittheilungen. (Archäol.-epigraph. Mittheil. aus Oesterreich, VI, 1.)

Huish, B., and **D. C. Thomson**. Year's Art 1883: a Concise Epitome of all Matters relating to the Arts of Painting, Sculpture, and Architecture which have securred during 1882 in the United Kingdom. 8⁰, p. 300. London, Low. 2 s. 6 d.

Hunt, W. M. Talks on Art. 2nd series. 8⁰. (Boston.) London. 5 s.

Inscriptions funéraires et monumentales à la province d'Anvers, publiées sous la direction d'un comité central institué par M. le Gouverneur de la province. 1882. 134 livr. 23 fasc. 4⁰, p. CLIII à CLXXXIV. Anvers, Buschmann.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Herausgeg. unter Leitung des Oberstkämmerers Franz Grafen Folliot de Crenneville v. k. k. Oberstkämmerer-Amte. 1. Bd. Mit 31 Kupfertaf. in Heliogr. u. Radirg., 72 zinkogr. Text.-Illustr. u. 70 Holzschnitten in qu. f⁰ als Beilage. 4⁰, VI, 268 u. CXCI S. Wien, Holzhausen. M. 120. —.

Joppi. Ein Grabstein mit Inschrift, gefunden zu San Martino di Terzo. (Archeografo triestino, N. Ser., IX, 1. 2.)

Katakombenforschung, die neue. (Globus, Bd. 42, Nr. 22.)

Klein, J. Römische Inschriften aus Bonn. (Jahrbücher des Vereins von Alterth.-Freunden im Rheinlande, 73.)

Kminek-Szedlo, Giov. L'esodo degli Ebrei studiato sui monumenti egizii. Bologna, succ. Monti 1882, 8. p. 16.

Köhler, U. Mykenische Schwerter. (Mittheil. d. deutsch. archäol. Inst. in Athen, VII, 3.)

Altchristliche Kunst in und ausser den Katakomben. (Christl. Kunstblatt, 12.)

Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts. Biographien u. Charakteristiken. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgeg. von R. Dohme. 7—10. Lfg. 4⁰, 7.: Pierre Paul Prudhon von A. Schmarsow (52 S.). — 8.—10.: Cornelius, Overbeck, Schnorr, Veit, Führich. 1. Abth.: Jugendzeit in Rom. Von Veit Valentin. (88 S.) Mit eingedr. Holzschn. Leipzig, Seemann. à M. 1. 50.

Lanzellotti, B. Di un antico sepolcreto presso Chieti. 16⁰, p. 21. Chieti, tip. G. Ricci. (Dal Giorn. di Chieti, anno II.)

Lawitschew, B. Zur Epigraphik von Böotien u. Lamia. (Mitth. d. deut. archäol. Instit., VII, 4.)

Legros, Ch. Les tumuli de Saint-Vincent (Bellefontaine). (Annales de l'Institut archéol. du Luxembourg, XIV, 28.)

Le Guen et **Riou**. Exploration archéologique à Guisseny. (Bullet. de la Soc. academ. de Brest, Sér. II, tom. VII.)

Lenormant, François. Notes archéologiques sur Tarente. (Gaz. archéol. VII, 5. 6.)

Lettere critiche sull' opera di Gius. Furlanetto „Le antiche lapidi del Museo di Este illustrate". 8⁰, p. 24. Este, tip. G. Longo.

Lewis, S. S. Two greek inscriptions in Lydia. (Academy, 558.)

Locard, A. Note sur une tombe romaine trouvée à Lyon et renfermant le masque d'un enfant. 8⁰, 17 p. et 2 pl. Lyon, imp. Giraud. (Extr. des Mém. de l'Acad. des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, vol. 22 de la classe des lettres.)

Löwy, Emanuel. Antikensammlung des Fürsten Liechtenstein. (Archäol.-epigraph. Mittheil. aus Oesterreich, VI, 1.)

Longpérier, A. de. Un portrait de la pythie delphique. 8⁰, 8 p. avec médaille. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiq. de France, t. 42.)

Majonica, E. Unedirte Inschriften aus Aquileja. (Archäol.-epigr. Mitth. aus Oesterreich, VI, 1.)

Marucchi, O. Antichità prenestine. (Bullett. dell' instituto di corresp. archeol., 11. 12.)

— I presenti scavi del Foro Romano. (Rassegna italiana, Ottobre 1882.)

Máspero. Cachette découverte à Dêr-el-Baharî en Juillet 1881. (Verhandlungen des 5. intern. Orientalisten-Congresses, Berlin 1881.)

Maxe-Werly, L. Collection des monuments épigraphiques du Barrois. 8⁰, 99 p. avec dessins et pl. Paris, Champion.

Mémoires de la Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain. 3ᵉ série, 10ᵉ vol. (1882.) 8⁰, XXIII, 404 p. et pl. Nancy, Wiener.

Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir. T. 7. (1882.) 8⁰, 447 p. et pl. Chartres, Petrot-Garnier. fr. 10. —.

Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France. 2ᵉ série. T. 12. (Année 1880—82.) 4⁰, XV, 408 p. et pl. Toulouse, Privat.

Meynell, A. Artist's homes. (Magaz. of Art, 27.)

Michaelis, A. Eine Originalzeichnung des Parthenon von Cyriacus von Ancona. (Archäolog. Ztg., 1882, 4.)

Milchhöfer, A. Die Befreiung des Prometheus, ein Fund aus Pergamon. 42. Programm zum Winckelmannsfeste der archäolog. Gesellschaft zu Berlin. Mit 1 (heliogr.) Taf. u. 3 (eingedr.) Zinkdr. 4⁰, III, 44 S. Berlin, Reimer. M. 2. 40.

Milanesi, G. Documenti inediti dell' arte toscana dal XII al XIV secolo raccolti e annotati. (Il Buonarrotti, III. Ser., I, 4.)

Miln, J. Exploration des dolmens de la pointe et de la nécropole celtique de Mané-Canaplaye près de Saint-Philibert, en Locmariaquer. Publié par l'abbé Luco. Avec plan des monuments. 8⁰, 12 p. Vannes, imp. Galles. fr. 1. —. (Extr. des Bull. de la Soc. polym. du Morbihan.)

— Exploration de trois sépultures circulaires en Carnac. Publié par l'abbé Luco. 2ᵉ édit. 8⁰, 16 p. avec plans et vues des monuments. Vannes, imp. Galles. (Extr. des Bull. de la Soc. polymathique du Morbihan.) fr. 1. 50.

Minerva (la); giornale artistico-industriale pedagogico, illustratore della grande Esposizione generale italiana di Torino. Anno I, num. 1. (30 gennaio 1883.) Torino, tip. A. Fina. 8⁰. Un fasc. di 8 pag. illustr. à 2 col. (Esce il 15 e il 30 d'ogni mese.) Anno L. 6.

Mithoff, H. W. H. Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens, lexikalisch dargestellt. 2. umgearb. u. verm. Ausg. 8⁰, IX, 462 S. Hannover, Helwing. M. 8. —

Mittheilungen der geschichts- und alterthumsforschenden Gesellschaft des Osterlandes. 9. Bd. 1. Heft. gr. 8⁰, 120 S. Altenburg, Bonde.

Mommsen, Th. Ueber die Berliner Excerptenhandschrift des Petrus Donatus. (Mit der Parthenonzeichnung des Cyriacus von Ancona.) (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, IV, 2.)

Montelius, O. Fynd från bronsåldern i Valmar län. — Den förhistoriska fornforskingen i Sverige under 1880 och 1881. — Sveriges arkeologiska literatur åren 1880 och 1881. (Tidskrift, Svenska fornmismes föreningens, IV, 3; V, 1.)

— Om den nordiske bronsålderns ornamentik. (Månadsblad, kongl. Vitterheds. Historie och Antiquitets akademiens 1881, 8.)

Morsolin, Bernardo. Le scoperte archeologiche di Tozze d'Arzignano: rettificazioni e conghietture. 8⁰, p. 24. Vicenza, Pavoni.

Mowat, R. Inscriptions pointillées sur objets votifs en bronze. (Bulletin monumental, 6.)

— Deux diplômes militaires d'Antonin, découverts à Chesters. — Une inscription romaine de Lyon au Musée Britannique. (Bullet. epigr. de la Gaule, II, 6.)

Müntz, Eug. Les artistes français en Italie. Le XVIᵉ siècle. (Chron. des Arts, 10 ff.)

— Documents tirés des archives et des bibliothèques de l'Italie. (Courrier de l'Art, 3 ff.)

Muoni, Damiano. Antichità romane a Fornovo e Martinengo nel basso bergamasco. (Archivio stor. lombardo, IX, 4.)

Murray, A. S. The barrier of the throne of Zeus at Olympia. (Mitth. des deutsch. archäol. Instit. in Athen, VII, 3.)

Nabucodonosar e le sue iscrizioni. (Civiltà cattolica, 776.)

Oppert. Die französischen Ausgrabungen in Chaldäa. (Verhandl. des 5. internat. Oriental.-Congresses, Berlin 1881.)

Palmieri-Nuti, G. Discorso sulla vita e le opere di Domenico Beccafumi detto Mecarino, artista senese del sec. XVI; letto per la solenne distribuzione dei premii triennali al R. Istituto di Belle Arti di Siena. 8⁰, p. 33. Siena, tip. L. Lazzori.

Perrot, G., and C. **Chipiez**. A History of Art in Ancient Egypt. Illustr. with 598 Engravings in the Text, and 14 Steel and Coloured Plates: Translated and edited by W. Armstrong. 2 vols. 8⁰, p. 850. London, Chapman. 42 s.

Petersen. Angebliche Phineus-Darstellungen. (Archäol.-epigr. Mitth. aus Oesterreich, VI, 1.)

Pfeiffer, J. E. Archæology in Asia minor. (Academy, 558. 559.)

Pichon, J. Notes sur la chapelle des Orfèvres contenant des renseignements inédits sur Germain Pilon, Jean Cousin et autres artistes du XVIᵉ siècle. 8⁰, 16 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. du t. 9 des Mém. de la Soc. de l'histoire de Paris et de l'Ile de France, p. 95 à 108.) Nicht im Handel.

Pilloy, J. Études sur d'anciens lieux de sépulture dans l'Aisne. Fasc. 3 et dern. 8⁰, p. 75 à 137 et pl. St.-Quentin, Triqueneaux-Devienne.

Purgold, K. Drei archaische Inschriften. (Archäolog. Ztg., 1882, 4.)

Rahn, J. R. Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz. 8⁰, VII, 399 S. Wien, Faesy. M. 6. 40.

— Fundberichte aus Bero-Münster. (Anzeig. f. schweizer. Alterthumskunde, 1.)

Reber, F. v. History of Ancient Art. Translated and augmented by Jos. Thacher Clarke. With 310 Illustr. and a Glossary of Technical Terms. 8⁰, p. 500. London, Low. 18 s.

Recherches archéologiques dans le sud de l'Inde. 8⁰, 6 p. Nancy, imp. Berger-Levrault & Cie.

Regazzoni, E. Gli scavi della lagozza nel 1881. (Archiv. stor. lombardo, IX, 4.)

Règne (le) de Jésus-Christ, revue illustrée du Musée et de la bibliothèque ecclésiastiques de Paray-le-Monial; par une société d'écrivains et d'artistes, avec le concours de plusieurs savants ecclésiastiques et religieux. Livr. 1re. 4⁰, 64 p. et 5 pl. Paris, Haton. (Il paraîtra une livr., tous les trois mois. Par abonn.: France, un an, fr. 10. —; étranger, fr. 12. —.

Reinach. S. L'inscription de Cyzique en l'honneur d'Antonia Triphaina et de sa famille. (Bullet. de corresp. hellénique, VI, 8.)

Reiss, W. Ueber die Alterthümer von Yucatan. (Verh. d. Berl. anthropol. Gesellsch., April 1882.)

Revue d'archéologie théorique, par Alphonse Jacobs. Publication mensuelle, Ie année N⁰ 1, janvier 1883. Molenbeek-Saint-Jean, chez l'auteur. Par an fr. 4. —.

Rheinhard, H. Album des klassischen Alterthums zur Anschauung für Jung und Alt, besonders zum Gebrauch in Gelehrtenschulen. Eine Gallerie von 76 Taf. in Fabendruck nach der Natur und nach antiken Vorbildern m. beschreib. Text. 2. Aufl. 2—12. (Schluss-) Lfg. qu. 4⁰, IV, u. S. 5—61. Stuttgart, Hoffmann. M. 1. 50. — cplt. M. 18. —.

Rhoné, Arthur. Découverte des momies royales de Thèbes. (Gazette des B.-Arts, janvier ff.)

Riehl, B. Sanct Michael und Sanct Georg in der bildenden Kunst. Inaugural-Dissertation. 8⁰, 50 S. München, Ackermann. M. 1. —.

Ritz, R. Fundberichte aus dem Wallis. (Anzeig. f. Schweizer. Alterthumskunde, 1.)

Rivolaen, E. Les artistes amateurs. (Revue des Arts. décorat., 6. 7.)

Robert, C. Médaillons de terre du cabinet Duquenelle. 8⁰, 7 p. avec médaillons. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des ant. de France, t. 42.)

Robiou, Fél. Quelques mots de géographie antique, au sujet d'un bronze de Sardaigne. (Gaz. archéologique VII, 5.)

Rochetin, L. Archéologie. Une inscription intéressante de la colonie d'Orange. 8⁰, 11 p. Avignon, Seguin fr.

Römerstrasse, die, von Scharnitz (Scarbia) bis Partenkirchen (Parthanum) u. die mit ihr zusammenhängenden Befestigungen. (Sitzungsber. d. phil. u. hist. Cl. d. k. b. Akad. der Wiss. zu München 1882, Bd. II, 2.)

Rossi, G. B. de. Escavazioni nel cimetero dei SS. Pietro e Marcello sulla via Labicana. (Bullettino di archeologia crist. IV. Ser., I, 3.)

— Vetro con l'epigrafe: Hodor svavis. (Bullett. di archeologia crist. IV. Ser., I, 3.)

— Illustrazione di una stela funeraria della 18. dinastia del Museo egizio di Torino. (Atti della R. Accad. d. scienze di Torino 1882, Giugno.)

— Note di topografia romana raccolte dalla bocca di Pomponio Leto, ecc. Roma, tip. della Pace.

Schneider, Rob. Bronze-Henkel aus Dodona (im Oesterr. Museum f. Kunst u. Industrie. (Archäol.-epigraph. Mittheil. aus Oesterreich, VI, 2.)

Schreiber, Th. Ueber Flaminio Vaca's Fundberichte. (Ber. üb. die Verhandl. d. k. sächs. Ges. der Wiss., phil.-hist. Cl., Bd. 33.)

Sforza, Giov. Di un' iscrizione attribuita a Luni. (Giornale Ligustico, X, 1.)

Simson, W. G. The paces of the horse in art. (Magazine of Art, March.)

Société d'aquarellistes français. Ouvrage d'art publié avec le concours artistique de tous les sociétaires; texte par les principaux critiques d'art. 1re et 2e partie. f⁰, 88 p. et 6 pl. photogr. hors texte et 123 photogr. dans le texte. Paris, Launette. (L'ouvrage formera 8 parties à fr. 30. —.)

Soldan, F. Das römische Gräberfeld von Maria-Münster bei Worms. Ein Bericht über die Ausgrabung des Wormser Alterthumsvereins im Sommer 1882. (Westdeutsche Zeitschr., II, 1.)

Steffen, Hugo. Die Kanzel in der Kirche St. Ulrich zu Halle a. S. (Archiv f. kirchl. Kunst, 2.)

Stolze, F. Persepolis. Die achämenidischen und sassanidischen Denkmäler und Inschriften von Persepolis, Istakar, Pasargadâ, Shâpîn. Zum ersten Male photographisch aufgenommen. Im Anschlusse an die epigraph.-archäolog. Expedition in Persien von F. C. Andreas. Herausg. auf Veranlassung des 5. internation. Orientalisten-Congresses zu Berlin. Mit einer Besprechung der Inschriften von Th. Nöldeke. 2. (Schluss-) Bd. f⁰, VI, 12 S. mit 77 Lichtdr.-Taf. u. 77 Bl. Taf.-Erklär. Berlin, Asher & Co. à M. 200. —.

Taillebois, E. Quelques sigles figulins trouvés chez les Ausci. 8⁰, 20 p. Dax, imp. Justère. (Extr. du Bull. de la Soc. de Borda.)

Tandel. Émile. Le Dolmen de Wéris. (Annales de l'Institut archéol. du Luxembourg, XIV, 28.)

Der Taufstein. (Christliches Kunstbl., 3.)

Tissot. Découverte de la colonie d'Ucitana major en Afrique. (Bullet. epigraph. de la Gaule, II, 6.)

Točilescu. Inschriften a. d. Dobrudscha. (Archäol.-epigraph. Mittheil. aus Oesterreich, VI, 1.)

Torma, Carl. Inschriften aus Dacia, Moesia superior und Pannonia inferior. (Archäol.-epigr. Mittheil. aus Oesterreich, VI, 2.)

Treu, G. Zu den Funden von Olympia. Die Anordnung der Statuen im Ostgiebel des Zeustempels. (Archäolog. Ztg., 1882, 3.)

Trillini, Sept. Aug. Pompeiana. I. Aesii, typ. frat. Ruzzini, 1882, 16⁰, p. 36. L. 2. —.

Vachon, M. Les Ruines de Sanxay, découvertes en 1882. gr. 8⁰, 41 p. avec plan des ruines, 8 grav. dans le texte et 5 photogr. Dessins de Lancelot, d'après les photogr. de P. Petit. Paris, Baschet.

Valentini, P. Dialogo sulle anticaglie, ovvero Critica del presente paragonato col passato, fra Silvio Allegri e suo nipote Giac. Speranza. 16⁰, p. 72. Foligno, tip. P. Sgariglia.

Virchow. Ueber Flachbeile von Jadeit und edlen Gesteinen in der Pfalz und dem Elsass. (Verhandl. d. Berl. anthropol. Gesellsch., April 1882.)

— Eiserne Kröten. (Verhandl. der Berlin. anthropol. Gesellsch., Mai 1882.)

Vouga. A. La grotte du Four dans les Gorges de l'Areuse, Canton de Neufchâtel. (Anzeig. f. Schweizer. Alterthumskunde, 1.)

Waldstein, C. The dress of archers in Greek art. (Academy, 557.)

Warsberg, Alex. Fr. v. Eine Reise durch das Reich des Sarpedon. (Oesterr. Rundschau, 2. 3.)

Weizsäcker, P. Bemerkungen zum farnesischen Herakles. (Achäolog. Ztg., 1882, 3.)

Zockauer, Z. Iscrizione d'Anticoli. (Bullett. dell' instit. di correspondenza archeol., 11. 12.)

Zeitschrift des Harz-Vereins für Geschichte und Alterthumskunde. Register über die ersten 12 Jahrg. (1868—1879). Im Auftrage des Vereins angefertigt von C. Böttger. gr. 8⁰, VIII. 470 S. Quedlinburg, Huch in Comm.

IIa. Nekrologie.

Affinger, Bernhard, Bildhauer in Berlin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 15.) — (Allgem. Kunst-Chronik, 1.)

Clément de Ris. Par Ephrussi, C. 8⁰, 12 p. Paris, imp. Quantin.

Clesinger, J. B. Aug., Bildhauer in Paris. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 19.)

Davillier, Kunstschriftsteller und Sammler in Paris. (Bonnaffé, Edm., Courrier de l'Art, 10.)

Doré, Gustave, Illustrator und Maler. (Chron. des Arts, 4.) — (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 18.) — (Justin, A., L'Art, 424.)

Franck, Joseph, Belgischer Kupferstecher. (Chr. des Arts, 6.)

Geefs, Willem, Belgischer Bildhauer. (Allgem. Kunst-Chronik, 4.) — (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 21.)

Grueber, Bernhard, Architekt. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 12.)

Gruner, Ludw, Kupferstecher. (Reumont, Arch. stor. ital, XI, 2.)

Howaldt, Georg, Bildhauer und Erzgiesser in Braunschweig. (Allg. Kunst-Chronik, 4.)

Hübner, Jul., Maler und Galeriedirector. (Blanckarts, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 13.) — (Reumont, Archiv. stor. ital., XI, 2.)

Mandel, E., Kupferstecher. (Reumont, Archivio stor. ital., XI, 2.)

Mayer von Mayerfels, Heraldiker u. Alterthumsforscher. (Wartburg, 3.)

Pollet, Florence, Kupferstecher in Paris. (Chron. des Arts, 6.)

Rossetti, Dante Gabriel, Maler. (Tirebuck, Art Journal, Jan.)

Strähuber, Alexander, Maler in München. (Regnet, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 16.)

Weber, Friedrich, Kupferstecher. (Berggruen, Graph. Künste, V, 2.)

III. Architektur.

Ancora di alcuni architetti militari luganesi nel secolo XV. (Bullett. stor. della Suizzera italiana, 1882, 7—12.)

Aubert, E. Architecture carlovingienne, étude sur l'ancien clocher de l'église Saint-Hilaire-le-Grand à Poitiers. 8⁰, 26 p. avec plan. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. 42.)

Bailo, L. Dell' antica torre o porta di Sant' Agostina, e del vecchio borgo di San Tommaso, in Treviso. 8⁰, p. 24. Treviso, tip. L. Zoppelli.

Bartolini, D. Sull' antica basilica di San Nicola in Bari nella Puglia: osservazioni storiche, artistiche ed archeologiche, ecc. 8⁰, p. 38, con 8 tav. Roma, tip. Sinimberghi.

Bauzeitung, schweizerische. Wochenschrift für Bau-, Verkehrs- und Maschinentechnik. Organ des schweiz. Ingenieur- u. Architekten-Vereins und der Gesellschaft ehemal. Studirender des eidgen. Polytechnikums in Zürich. Herausgeg. von A. Waldner. 1. Jahrg. 1883. 52 Nummern. à 1—1½ Bgn. mit Illustr. gr. 4⁰. Zürich, Meyer & Zeller in Comm. — Vierteljährl. fr. 5. —.

Beaurepaire, H. La cathédrale d'Ulm. (Courrier de l'Art, 13.)

Beaurepaire, H. L'église de Saint-Seine-L'Abbaye. (Courrier de l'Art, 1.)

Benjamin, S. G. W. An american palace. (Magaz. of Art, 28.)

Boissoudy, A. de. La Chartreuse de Brech et les Menhirs de Carnac; la Cathédrale de Quimper et Un pardon dans la Basse-Bretagne. 8⁰, 27 p. Bourges, imp. Sire.

Bourassé, J. J. Les plus belles cathédrales de France. gr. 8⁰, 350 p. avec grav. Tours, Mame et fils.

Brüssel. Le nouveau palais de justice de Bruxelles. (Fédération artist., 1882, 6.)

Bubeck, W. Die Vorhalle des Doms zu Spoleto (Allg. Bau-Ztg., 2.)

Buffa, A. La chiesa di San Giovanni Evangelista in Torino. 8⁰, p. 22, con incis. Torino, tip. Salesiana. L. —. 75.

Canetta, Carlo. Aristotile da Bologna. Notizie tratte dall' archivio di Stato di Milano. (Arch. stor. lombardo, IX, 4.)

Cerfbeer de Médelsheim, G. L'Architecture en France. 18⁰, 271 p. avec 126 grav. Paris, Jouvet & Cie. fr. 2. 25.

Champier, V. La maison modèle. (Rev. des arts décorat., 6. 7.)

Champneys, B. The interior of St. Paul's cathedral, past, present and future. (Magazine of Art, 28.)

— An old english manorhouse. (Magazine of Art, March.)

Chennevières, Ph. de. Décoration du palais de la légion d'honneur. (Rev. des arts décorat., févr.)

Condé, de. Histoire d'un vieux château de France, monographie du château de Montataire. 8⁰, 488 p. avec grav. Paris, Picard. fr. 10. —.

Danna, C. Vita di Arcanio Vitozzi disegnatore e iniziatore del tempio di N. S. di Mondovi presso Vicoforte, ecc. 8⁰, p. 31. Torino, tip. G. De Rossi.

Dehio, G. Die Genesis der christlichen Basilika. Mit 1 (Holzschn.-) Taf. (Aus: „Sitzungsber. der k. b. Akad. der Wissensch.") gr. 8⁰, 41 S. München, Franz in Comm. M. 1. 20.

Duhamel, L. Les architectes du palais des papes. 8⁰, 39 p. Avignon, Seguin fr.

Fehrmann, E. G. Album für Baudecoration und Zimmerschmuck. 2. Abth.: Plafonds, Rosetten etc. 1.—4. Lfg. f⁰, à 6 Lichtdr.-Taf. Dresden, Gilbers. à M. 5. —.

Guasti, C. La basilica di Santa Maria degli Angeli presso la città di Assisi. 16⁰, p. XV, 144. Firenze, tip. M. Ricci. L. 1. —.

Hunt, Margar. An old manor-house and hospital (Ockwells in Berkshire). (Art Journal, Jan.)

Issel, H. u. J. **Krusewitz.** Fassadenbau der ital. Renaissance. Eine übersichtl. Darstellung der Bauformen der italien. Renaissance-Periode in Fassaden-Entwickelungen, Thüren u. Portalen, Fenstern, Gesimsen u. ornamentalen Bautheilen in Aufrissen und Details; mit Massstäben und einem erläut. Texte. 16.—20. (Schluss-) Heft. gr. 4⁰, à 4 Steintaf. m. Text, 31 S. m. eingedr. Holzschn. Leipzig, Scholtze. à M. 1. 20.

Kasten, A. Beiträge zur Baugeschichte des Camminer Domes. (Archiv f. kirchl. Kunst, 1 ff.)

Korsak, A. de. Les grands architectes français. Planches Nos 1 à 22. Paris, Monrocq.

Lafenestre, G. Les magasins du „Printemps" réédifiés par M. Paul Sédille. (Gazette des B.-Arts, mars.)

Lafollye, Aug. Le Château de Pau, histoire et description. 4⁰, 71 p. avec 23 fig. et 27 pl. Paris, Ve Morel & Cie.

Lefroy, W. C. The Ruined Abbeys of Yorkshire. With Etchings and Vignettes by A. Brunet-

Debaines and H. Toussaint. f⁰. London, Seeley. 21 s.

Le Mené, J. M. Histoire de l'église cathédrale de Vannes, avec plans. 8⁰, 35 p. Vannes, imp. Galles. (Extr. du Bull. de la Soc. polymathique du Morbihan.)

Maria Strassengel in Steiermark. (Kirchenschmuck, 1 ff.)

Mazet, A. La Borne et la Chapelle Notre-Dame (Creuse). 8⁰, 35 p. avec 2 fig., 1 plan et 2 héliogr. Paris, Ve Morel & Cie.

Meyer, J. L. Der ehemalige Capitelsaal und die neue Pfalz des Stiftes St. Gallen. (Anzeig. f. Schweizer. Alterthumskunde, 1.)

Milliet. Les ruines antiques du Temple d'Izernoe. (Revue de l'Ain, sept. octob. 1882.)

Niemann, G. Palast. Bauten des Barockstils in Wien. Mit Unterstützung des k. k. Minist. für Cultus und Unterricht aufgenommen u. herausgegeben. (In ca 8 Lfgn.) 1. Lfg. gr. f⁰. (Gartenpalast des Fürsten Schwarzenberg. 5 Kupfertaf. Mit Text von A. Berger. 4 S.) Wien, Gesellschaft für vervielfält. Kunst. M. 12. —.

Die Programme und die Entwürfe für das Parlamentsgebäude in Berlin. (Zeitschrift f. bild. Kunst, B. 13 ff.)

Rangabé, A. R. Das Erechtheion. (Mittheil. des deut. archäol. Instituts in Athen, VII, 3. 4.)

Ravioli, Camillo. Nuove dèchiarazioni sopra i Sangallo e Giangiacomo Medici. (Il Buonarroti, III. Ser., I, 4.)

Roussel, P. D. Le Château de Diane de Poitiers à Anet. 18⁰, 197 p. avec fig. Evreux, imp. Quettier.

Rumor, S. Il palazzo dei conti Caldagna ora Mercantonio Tecchio, al Pozzo Rosso in Vicenza: memorie storico-descrittive. 8⁰, p. 27. Vicenza, tip. Paroni.

Ruskin. On cistercian architecture. (Art Journal, Febr.)

Schnerich, Alfr. Das Querschiff des Domes zu Gurk in seiner ursprünglichen Anlage. (Kirchenschmuck, 2.)

Seymour, G. E. Christ Church Cathedral, Dublin: an Account of the Restoration of the Fabric. Illustr. London, S. Sharp. L. 10. 10 s.

Smith, T. R. Architecture, Classic, Early christian, Gothic, and Renaissance. Illustr. with 280 Engravings. 8⁰. London, Low. 10 s. 6 d.

Statham, H. H. Notes on character and expression in architecture. (Art Journal, March.)

Storelli, A. Notice historique et chronologique sur le Château de Chaumont-sur-Loire. gr. 4⁰, 18 p. et 4 grav. à l'eau-forte. Paris, Baschet.

Studienblätter, architectonische. Herausg. vom Verein „Architectura" vom eidgen. Polytechnicum in Zürich. 1. Hft. Rathhaus Zürich. gr. f⁰, 12 autogr. u. photolith. Tafeln. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. 6. —.

Tedeschi, Paolo. San Vincenzo in Prato e le Basiliche Istriane. (Arch. stor. lomb., IX, 4.)

Tibus, A. Der letzte Dombau zu Münster. Mit 6 autogr. Bl. Zeichn. von H. Hertel. 8⁰, 61 S. Münster, Regensberg. M. 1. 25.

Ueber das älteste Vorkommen des Schalldaches. (Kirchenschmuck, 4.)

Uhle, M. Der Tempel von Borobudur auf Java. (Dresd. Anzeiger, 56.)

Valous, V. de. Les Anciens hôtels de ville de Lyon. 8⁰, 16 p. avec vignettes. Lyon, imp. Waltener & Cie. (Extr. du Lyon-Revue.)

Wolff, G. Das Römercastell und das Mithrasheiligthum von Gross-Krotzenburg am Main, nebst Beiträgen zur Lösung der Frage über die architektonische Beschaffenheit der Mithrasheiligthümer. (Zeitschr. d. Ver. für hessische Geschichte, N. F., Suppl. 8.)

Zimmermann, J. C. Die St. Matthäikirche zu Leisnig. Eine Kirchenbaustudie. Gedenkblatt ihrer Erneuerung im J. 1882. Mit 4 Lichtdr.-Bildern. gr. 8⁰, 56 S. Leisnig, Ulrich. M. 1. 20.

IV. Sculptur.

Armstrong, Walter. Movement in the plastic arts. (Art Journal, January.)

Atkinson, A. D. Monument of Philippe Pot. (Portfolio, 157.)

Bouchot, H. Bouchardon, dessinateur de médailles. (L'Art, 429.)

Burckhardt. Bischof Thietmar's Grabstein im Dome zu Merseburg. (Anzeig. f. Kunde d. d. Vorzeit, 3. 4.)

Clédat, L. Le musée de sculptures du cardinal Du Bellay à Rome. Document tirés des archives d'état, à Rome. (Courrier de l'Art, 9.)

Colvin, S. Jacopo della Quercia. (Portfolio, 158.)

Conolly, T. L. Assyrian sculptures in the Vatican. (Academy, 554.)

Courajod, L. Les basreliefs en bronze de l'armoire de S. Pierre-aux-Liens, édition avec variantes au Louvre et au South-Kensington-Museum. (Gaz. des B.-Arts, février.)

— Le dossier de la statue de Robert Malatesta, au musée du Louvre. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

— Un fragment du tombeau de l'amiral Chabot égaré à l'Ecole des Beaux-Arts. Dessins par L. Letrône. 8⁰, 20 p. Paris, Champion. (Extr. de la Gaz. des Beaux-Arts, oct. 1882.)

Desjardin, A. La Vie et l'Oeuvre de Jean de Bologne. f⁰, 212 p., avec nombreures grav. et 22 grandes pl. hors texte. Paris, Quantin. fr. 100. —.

Dargenty, G. L'arc de triomphe et le groupe de M. Falguière. (Courrier de l'Art 3.)

Fränkel, M. Archaische Thonbilder sitzender Frauen. (Archäolog. Ztg., 1882, 3.)

Furtwängler, A. Zum Apoll vom Belvedere. (Archäolog. Ztg., 1882, 3.)

Grimm, Hermann. Der Liller Mädchenkopf. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, IV, 2.)

Guiffrey, J. J. Concours ouvert entre Barthélemy Prieur et Germain Pilon fils (6 juin — 7 sept. 1694); documents communiqués par M. G. Fagniez. 8⁰, 15 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. du Bull. de la Soc. de l'hist. de Paris et de l'Ile de france, nov. et déc., 1882.)

Das Harless-Denkmal in München. (Christliches Kunstblatt, 12.)

Heydemann, H. Minerva-Statuette. (Jahrb. des Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinlande, 73.)

Hucher, E. Monuments funéraires sigillographiques des vicomtes de Beaumont au Maine. 8⁰, 95 p., avec fig. et pl. en couleur. Le Mans, Monnoyer. (Extr. de la Revue hist. est archéol. du Maine, t. 11.)

Kalesse, Eug. Die reliefirten Fenstersohlbänke am Stadthause zu Breslau. (Anzeig. f. Kund. d. d. Vorzeit, 2.)

Kekulé, R. Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon. Mit 2 Doppeltaf. in Lichtdr. u. einigen (eingedr.) Zinkätzungen. gr. 8⁰, 47 S. Stuttgart, Spemann. M. 4. —.

Lange, Konr. Zwei Köpfe von der Akropolis in Athen. (Mittheil. d. deut. archäol. Institutes in Athen, VII, 3.)

Le Breton, G. Le Sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne et l'Académie de Rouen, esquisse biographique et recherches sur les oeuvres de cet artiste. 8°, 36 p. Paris, imp. Plon et Cie.

Μυλωνας, Κ. Δ. Δύο ἐξ ὀπτῆς γῆς Ταναγρικὰ ἀγγεῖα μετὰ ἐκτύπων παραστάσεων. (Mitth. d. deutsch. archäol. Institutes, VII, 4.)

Overbeck. Die Künstlerinschrift und das Datum der Aphrodite von Melos. (Berichte üb. die Verhandl. d. k. sächs. Ges. d. Wissensch., phil.-hist. Cl., Bd. 33.)

Robert, C. Relief im Peiraieus. (Mittheil. d. deutsch. archäol. Institutes, VII, 4.)

Rouchaud, L. de. Sur le groupe dit des Parques au fronton oriental du Parthénon. (Revue archéologique, t. 44, l. 9.)

Schmarsow, Aug. Meister Andrea. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, IV, 1.)

Scott, L. A sculptor born. (Magaz. of Art, 27.)

Thorwaldsen, B. Der Einzug Alexanders des Grossen in Babylon. Marmorfries. Nach Zeichnungen von J. Overbeck, in Kupfer gestochen von S. Amsler. Neue Ausg., 4. Aufl., herausgeg. von H. Lücke. qu.-gr. f°, 15 S., m. 22 Taf. Leipzig, A. Dörr. M. 22. —.

Tschudi, H. v. Eine unbekannte Replik der Laokoongruppe. (Archäol.-epigr. Mittheil. aus Oesterreich, VI, 1.)

Wagmüller, Michael, Bildhauer, † 26. Dec. 1881. (Allgem. Kunst-Chronik, 1.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Abwege der Glasmalerei. (Blätter f. Kunstgewerbe, XII, 1.)

Alma-Tadema. The works of Laurence A.-T. (Art Journal, Febr. ff.)

Armitage, E. Lectures on Painting. Illustr. 8°, p. 256. London, Trübner. 7 s. 6 d.

Avril, A. d'. Quelques mots sur les pré-Raphaëlistes. A propos de Munkaczy. (Revue de l'art chrétien, XXXI, 1.)

Benczur's, Julius, Neuestes Bild. (Allgem. Kunst-Chronik, 12.)

Berggruen, O. Rud. Friedr. Henneberg. — Ludwig von Hagn. — Karl Spitzweg. (Graphische Künste, V, 2.)

Bode, W. Eine Predellatafel von Domenico Veneziano, in der Berliner Gemäldegalerie. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, IV, 2.)

Bonnat. Léon Cogniet. (Chronique des Arts 8 ff.)

Bordier, H. Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale. Livr. 1. 4°, VIII, et p. 1 à 120, avec grav. Paris, Champion. (L'ouvrage sera publié en 4 livr. à fr. 7. 50.)

Bund, Ludw. „Die Ansicht von Florenz", von Osw. Achenbach. (Allgem. Kunst-Chronik, 10.)

Burckhardt, A. Abbruch des Todtentanzes in Basel. (Basler Jahrbuch, 1883.)

Burty, Ph. Eugène Delacroix à Alger. (L'Art, 422 ff.)

Cartwright, Julia. Benozzo Gozzoli. (Portfolio, 159.)

Clouet. Quelques mots à propos de la nationalité des peintres Clouet ou Cloet. (Journal des B.-Arts, 23.)

Colvin, S. Rossetti as a painter. (Magazine of Art, March.)

Conway, M. The five sensens by Gonzales Coques. (Magazine of Art, March.)

— W. M. The relatives of Albrecht Dürer as seen in his writings. (Art Journal, Febr.)

Cournault, Ch. Notes sur quelques tableaux de Rubens. (Journal des B.-Arts, 2.)

Crowe, J. A., and G. B. **Cavalcaselle.** Raphael: His Life and Works, with particular reference to recently discovered Records, and an exhaustive Study of extant Drawings and Pictures. Vol. 1. 8°, p. 386. London, Murray. 15 s.

Dahlke, G. Der Bildstock vor dem Kapuzinerkloster zu Bruneck. (Allg. Kunst-Chron., 4 ff.)

Dargenty, C. Exposition des oeuvres de M. Monet. (Courrier de l'Art, 11.)

Delisle, L. Les trés anciens manuscrits du fonds Libri dans les collections d'Ashburnham Palace, communication faite à l'Academie des insrciptions, le 22 févr. 1883. 8°, 23 p. (Extr. du journ. de Temps du 25 févr. 1883.)

— L'oeuvre paléographique de M. le comte de Bastard. 8°, 26 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. (Extr. de la Bibl. de l'Ecole des chartes, t. 43, 1882.)

Del Monte, E. La miniature florentine au XVe siècle. (L'Art, 426.)

Diehl, Charles. Trois miniatures inédites de Giulio Clovio. (L'Art, 430.)

Dragatsis, J. Eigenthümlichkeiten der Kunst in der byzantinischen religiösen Malerei. (Griech.) (Παρνασσος, Mai 1882.)

Duranty. Les curiosités du dessin antique dans les vases peints. (Gaz. des B.-Arts, mars ff.)

Durrieu, Paul. Un tableau de l'atélier de Verrocchio au musée du Louvre. (L'Art, 426 ff.)

Eyck. The discovery of a supposed van Eyck. (Academy, 561.)

Faber, J. La peinture anglaise. (Fédération artistique, 11—15.)

Fabriczy, C. v. Eine lombardische Künstlerfamilie im 14. u. 15. Jahrhundert. (Zeitschr. f. bildende Kunst, Bd. 22.)

Fischer, Ludw. Hans. Wüstenstudien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 4.)

Frankfurt. Die Gemälde der Katharinenkirche zu Frankfurt a. M. (Christl. Kunstblatt, 12.)

Fraser, Alex. A clerical artist: John Thomson. (Art Journal, March.)

Fraser, S. H. Le portrait attribué á Raphaël de la collection du Prince Czartoriski. (Gaz. des B.-Arts, février.)

Friedländer, J. Das Bildniss einer Hohenzollernschen Fürstin von Mantegna gemalt. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, IV. 1.)

Frimmel, Th. Ein interessantes Blatt aus der Miniatur-Sammlung des k. Kupferstichkabinets in Berlin. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, IV, 1.)

Frizzoni, Gust. Di alcune pitture esistenti nell' territorio di Bellaggio. Lago di Como. (Arch. stor. lombardo, IX, 4.)

Guiffrey, J. Achille et Eugène Devéria. (L'Art, 422 ff.)

Heilermann, W. Cosmas und Damianus. Alte Wandmalereien in der Münsterkirche zu Essen. (Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 73.)

Hübner, Jul. Tintoretto. (Deutsche Bücherei, 22. Hft.) 8°, 17 S. Breslau, Schottländer. M. —. 40.

Janitsch, Jul. Dürers Türkenzeichnung. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, IV, 1.)

Kretschmar. Der sogenannte Hippolyt-Altar im Museum Wallraf-Richartz in Köln. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, IV, 2.)

Lessing, C. Fr. Handzeichnungen. Reproductionen in Facsim.-Druck. (In 3 Lfgn.) 1. Lfg. gr. f^0, 10 Bl. Berlin, Nicolai. M. 15. —.

Lippmann, Friedr. Die Zeichnungen des Sandro Botticelli zur Göttlichen Komödie. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, IV, 1.)

Lützow, C. v. Friedrich Gauermanns Einnahme-Buch. (Zeitschr. f. bildende Kunst, 5 ff.)

Madonna, La, del sacro fonte di Caravaggio. 16^0, p. 91. Treviglio, tip. Messaggi.

Mantz, P. Le père de Nicolas Berchem. (Gaz. des B.-Arts, février.)

Max, Gabriel. Skizzen zu seiner Jugend- und Entwicklungsgeschichte. (Allgemeine Kunst-Chronik, 2.)

Meyerheim's, Paul, Wandgemälde in der Berliner Nationalgalerie. (Allgem. Kunst-Chronik, 7.)

Meynell, Alice. George Mason; a biographical sketch. (Art Journal, Febr. ff.)

Millet as an art-critic. (Magaz. of Art, 27.)

Mireur. Prix fait de la peinture d'un retable pour l'église paroissiale de Dragurgnau. 8^0, 8 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. des travaux historiques, Nr. 2, 1882.)

Nahl, J. A. Hektors Abschied von Andromache. Sepia-Zeichnung von Nahl in photographischem Druck von W. Hoffmann in Dresden. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. 20.)

Poynter, E. J. Classic, Early Christian, Italian, and Teutonic Painting. Illustr. with 176 Engrav. 8^0. London, Low. 10 s. 6 d.

— Two studies of heads by E. J. P. (Portfolio, 157.)

Raphael Santi. (Kirchenschmuck, 4.)

Zum Raphael-Jubiläum. (Allg. Kunst-Chronik, 12.)

Rahn, J. R. Die Kirche von Oberwinterthur und ihre Wandgemälde. (Neujahrsbl. v. d. antiquar. Ges. in Zürich, 47.)

— Die Kirche von Oberwinterthur und ihre Wandgemälde. (Mittheil. der antiquar. Gesellschaft in Zürich, 21. Bd., 4. Heft.) gr. 4^0, 26 S. mit 2 Steintaf. u. 1 Chromolith. Zürich, Orell, Füssli & Co. in Comm. M. 3. 50.

Riegel, H. Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856. Nebst Briefen von Cornelius, Kaulbach, Overbeck, Schnorr, Schwind u. A. an Godfried Guffens u. Jan Swerts. 8^0, XIX. 250 S. mit 1 Portr. Berlin, Wasmuth. M. 3. 60.

Robaut, Alfred. La „bacchante" de Corot. (L'Art, 425.)

Rooses. Petrus-Paulus Rubens en Balthasar Moretus. (Bulletin Rubens, 4.)

Rosenberg, Ad. Der Dante des Sandro Botticelli. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 4.)

Ruelens, C. Un tableau égaré de Rubens. (Bulletin Rubens, 4.)

Schön, Theodor. Ueber A. Dürer's adeliche Abstammung. (D. Deutsche Herold, 2.)

Schorn, O. v. Hans Burgmair. (Kunst und Gewerbe, 1.)

Schwind, M. v. Bilder zur Zauberflöte in der Loggia des k. k. Opernhauses zu Wien. 12 Photogr. nach den Orig.-Cartons. 8^0. München, Bruckmann. M. 12. —.

Seidlitz, Wold. v. Michael Wolgemut. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)

Stephens, F. G. The aims, studies and progress of John Linnel, painter and engraver. (Art Journal, Febr.)

Tessier, A. Di Francesco Maggiotto, pittore veneziano. (Achivio veneto, 46—47.)

Thausing, M. Lionardo's Abendmahl. (Oesterr. Rundschau, 3.)

Van dem Buhsche, J. E. Verboeckhoven. (Journal des B.-Arts, 4.)

Van der Lauen. Nicolas Berchem. (Journal des B.-Arts, 4.)

Venturi, A. Un quadro del Tiziano: spigolature pubblicate da B. Federzoni, per le nozze Asioli-Bonacini. 8^0, p. 11. Modena, tip. Moneti e Namias.

Veyran, L. de. Un peintre polonais. Joseph Simmler. (L'Art, 424.)

Vögelin, S. Die Glasgemälde aus der Stiftsprobstei, von der Chorherrenstube und aus dem Pfarrhause zum Grossmünster. (Neujahrsblatt, herausg. v. d. Stadtbibliothek in Zürich.)

Walther, C. Ein Gemälde von Gabriel Engel in der ehemaligen Johanniskirche zu Hamburg. (Mitth. d. Ver. f. hamburg. Gesch., V, 8—10.)

Warnecke, J. Musterblätter für Künstler und Kunstgewerbtreibende, insbesondere für Glasmaler. 4. u. 5. (Schluss-) Lfg. f^0, à 20 Bl. in Lichtdr. mit 2 S. Text. Berlin, H. S. Hermann. à M. 20. —.

Wastler, Jos. Giovan Pietro de Pomis. (Kirchenschmuck, 4.)

Westlake, N. H. J. Stained glas. (Art Journal, March.)

Wirth, N. Ein neues Bild von Brozik. (Allgem. Kunst-Chronik, 6.)

Zanetti, V. Vincenzio Cassellari, pittore muranese: cenni biografici. 8^0, p. 4. Roma, tip. Forzani e. C.

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Amiet, J. Der Münzforscher Andreas Morellius von Bern. Ein Lebensbild aus der Zeit der Bastille. (Aus: „Berner Taschenbuch 1833.") Nebst einem Anh.: C. Patinus in Bern und die Berner Künstler 1673. 8^0, VI, 64 S. mit Holzschn.-Portr. Bern, Haller. M. 2. —.

Babelon, E. Monnai de Syphax. (Bullet. trimestriel des antiquités africaines, 2.)

Bosredon, P. de. Supplément à la sigillographie du Périgord. 4^0, 159 p. et planche. Périgueux, imp. Dupont & Cie.

Busson, Arn. Kleine Beiträge zur mittelalterlichen Münzkunde Tirols. (Numismat. Zeitschr., XIV, 2.)

Cessac, P. de. Un trésor de monnaies des comtes de la Marche et leur atelier monétaire de Bellac. 8^0, 15 p. Paris, Rollin & Feuardent. (Extr. des Mélanges de numismatique.)

Church, A. H. Precious Stones Considered in their Scientific and Artistic Relation; with a Catalogue of the Townshend Collection of Gems in the South Kensington Museum. With a Coloured Plate and Woodcuts. 8^0, p. 116. (South Kensington Art Handbooks.) London, Chapman. 2 s. 6 d.

Dachenhausen, Al. v. Die kaiserlichen Wappenbriefe und Adelsdiplome der verschiedenen Familien Winkler. (Jahrb. d. Ver. Adler, IX.)

Droysen. Zum Münzwesen Athens. (Sitzungsber. d. k. preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin, 54.)

Eicken, H. v. Zur Geschichte des Zinsfusses in den niederrheinisch-westfälischen Territorien. (Westdeutsche Zeitschr., II, 1.)

Forchheimer, E. Unedirte Medaille auf Florian Griespeck von Griesbach. (Numismat. Zeitschr., XIV, 2.)

Friedländer, J. Ein Verzeichniss von griechischen falschen Münzen, welche aus modernen Stempeln geprägt sind. Zur Warnung zusammengestellt. 8⁰, 53 S. Berlin, Weber. M. 2. —.

Gardner, P. The Types of Greek Coins: an Archæological Essay. f⁰, p. 350. London, Cambridge Warehouse 31 s. 6 d.

Giraud, J. B. Le Sceau de B. Cellini pour le cardinal de Ferrare. 8⁰, 14 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. 42.)

Goeckingk, A. G. v. Das Wappen der Stadt Wiesbaden. (Jahrb. d. Ver. Adler, IX.)

Gracia Dei, P. de. Blason general y nobleza del Universo. Impresso y entallado en Coria el año 1489. 4⁰, XVI, 116 p. con 39 grab. y le firma del autor. (Reproducción foto-litográfica, con una notable introducción del Sr. Pascual de Gayángos.) M. 200. —.

Hafner, A. Die amtlichen Siegel der Stadt Winterthur. (Neujahrsbl. [1883] von der Stadtbibl. in Winterthur.)

Hauptmann. Das Renaissance-Wappen. (Der deutsche Herold, 1.)

— Die Wappen der studentischen Korporationen. (Der deutsche Herold, 3.)

Klemme, J. L. Das Wappenbuch der Grafen Lichtenstein-Castelcorn. (Jahrb. des Vereins Adler, IX.)

Köhler, U. Peloponnesisches Eisengeld. (Mitth. d. deut. archäol. Inst. in Athen, VII, 4.)

— Der Zwanzigstel des Thrasybul. (Mitth. des deut. archäol. Inst. in Athen, VII, 3.)

Kuntz, C. Due sigilli del museo civico di antichità di Trieste. (Arch. triestino, Aug.—Dec.)

— Monete inedite o rare di zecche italiane. (Archeografo triestino, 1882, Aug.—Dec.)

— Unedierte oder seltene Münzen italienischer Fabrikation. (Arch. triestino, N. Ser., IX, 1. 2.)

Luschin v. Ebengreuth, A. Das Münzwesen in Oesterreich zur Zeit König Rudolfs I. v. Habsburg. (Numismat. Zeitschr., XIV, 2.)

— Ueber das Alter des Senkungsverfahrens bei Anfertigung von Münzstempeln. (Numismat. Zeitschr., XIV, 2.)

Markl, A. Ueber die Bedeutung des Palmzweiges im Abschnitte einiger Münzen des Kaisers Gallienus. (Numismat. Zeitschr., XIV, 2.)

Marsy, de. Le Langage héraldique au XIIIe siècle dans les poèmes d'Adenet le Roi. 8⁰, 44 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. 42.)

Medaille auf das 1300jähr. Jubiläum der Gründung Salzburgs. (Numismat.-sphragist. Anzeig., XIII, 10. 11.)

Mélanges de numismatique, publiés par F. de **Saulcy et A. de Barthélemy.** T. 3. (Nos 5 et 6, sept. 1878 à déc. 1882.) 8⁰, 468 p. et pl. 10 à 18. Paris, Rollin & Feuardent.

Meyer, Ad. Die Münzen und Medaillen der Herrn von Rantzau. (Numismat. Zeitschr., XIV, 2.)

Meyer-Kraus, B. Wappenbuch der Stadt Basel. gr. 4⁰, 78 Chromolith. mit 4 Bl. Text. Basel, Detloff. M. 80. —.

Minguez, B. M. Datos epigráficos y numismáticos de España. 4⁰, VIII, 245 p. y 13 lám. Madrid, Murillo. 70 y 74.

Missong, Alex. Noch ein unbekannter Thaler des Fürstenhauses Liechtenstein. (Numismat. Zeitschrift, XIV, 2.)

Mittheilungen der bayerischen numismatischen Gesellschaft. Herausgeg. von deren Redactions-Comité. 1. Jahrg. 1882. gr. 8⁰, XIV, 128 S. mit 1 Lichtdr. München, Franz. M. 2. 50.

Le monete romane scoperte a Tenero nell' inverno 1881—82. (Bollett. della Svizzera ital., 1882, 11.)

Müller, Jos. Das Tiroler Pfund Berner. (Numismat. Zeitschr., XIV, 2.)

Der Münzfund von Steinkirchen. (Numismat.-sphragist. Anz., XIII, 10—11.)

Nahuys, Maurin, Graf v. Das Wappen des Papstes Adrian VI. (Jahrb. d. Ver. Adler, IX.)

Oyen, A. A., **Vorsterman**, van. Stam-en wapenboek van aanzienlijke Nederlandsche Familien mit genealogische en heraldische aanteekeningen. 10 bl. en bl. 1—20 met 4 gelith. gekl. wapenkaarten. f⁰. Groningen, J. B. Wolters.

Papadopoli, Nicolò. Sulle origini della veneta zecca e sulle antiche relazioni dei Veneziani cogli imperatori considerate dietro l'esame delle primitive monete. 8⁰, p. 45 con 3 tav. Venezia, Antonelli 1882.

Pawlowski, A. Ueber wissenschaftliche Classification mittelalterlicher und moderner Münzen. (Numismat. Zeitschr., XIV, 2.)

Pettenegg, Gaston, Graf v. Das Stammwappen des Hauses Habsburg. — Das Wappen „Neu-Oesterreich". (Jahrb. d. Ver. Adler, IX.)

Podschiwalow, A. M. Beschreibung der unedirten und wenig bekannten Münzen von Sarmatia europaea, Chersonesus taurica und Bosporus Cimmerius, aus der Sammlung A. M. P. Mit 3 Lichtdr.-Taf. gr. 4⁰, 26 S. Moskau. (Leipzig, Brockhaus' Sort.) M. 8. —.

Ponton d'Amécourt, de. Recherche des monnaies mérovingiennes du Cenomannicum. gr. 8⁰, 288 p. avec monnaies. Le Mans, Pellechat. (Extr. de la Revue historique et archéologique du Maine, t. 10, 11 et 12, 1881—1882.)

Querfurth, O. v. Das dänische Reichs- u. Königswappen. (Jahrb. d. Ver. Adler, IX.)

Rossi, G. Di un fiorino d'oro della zecca di Savona. — Un ottavetto di Gio. Andrea III d'Oria Signore di Loano. (Giornale ligustico, IX, 12.)

Schalk, C. Zur Geschichte des österreichischen Münzwesens im XV. Jahrhundert. (Numismat. Zeitschr., XIV, 2.)

Schlumberger, G. Sceaux byzantins: le Thème de Cherson et la Bulgarie. 8⁰, 19 p. avec sceaux. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France.)

Schmid, Georg. Privat-Geldzeichen aus Eger und Umgebung. (Numismat. Zeitschr., XIV, 2.)

Stenzel, Th. Der Breslauer Thalerfund. (Mitth. d. Ver. f. Anhalt. Gesch., III, 6.)

Suchier, R. Die römischen Münzen, Stempel, Inschriften und Graffite von Gross-Krotzenburg und der Umgegend von Hanau. (Zeitschrift des Ver. f. hessische Geschichte, N. F., Suppl. 8.)

Tessmer, J. Wappen der Familie Tesmer (Tesmar). (Der deutsche Herold, 3.)

Testenoire-Lafayette, P. Notice sur quelques découvertes numismatiques en Forez. 8⁰, 32 p. Saint-Etienne, imp. Théolier & Cie.

Trachsel, C. F. Uebersicht der Münzen und Medaillen der Reichsstadt Lindau. (Numismat. Zeitschr., XIV, 2.)

Wolff. Münzmeister und Wardeine der Städte Göttingen, Nordheim und Einbeck. (Blätter f. Münzfreunde, 106.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Arlía. Gli ex-Libris. (Bibliofilo, 1. 2.)

Benjamin, S. G. W. A Group of Etchers. 20 Etchings by modern French and English Artists. With Text, Critical and Descriptive. f⁰. (NewYork.) London. 75 s.

Bibliophilie (la) ancienne et moderne, française et étrangère. No. 1. Nov. 1882. 8⁰, 32 p. Paris, Ve Labitte. Abonn.: un an, 3 fr. —; publ. mensuelle.

Les bibliothécaires de l'empereur Napoléon I. (Le Livre, 1.)

Bocher, E. Les Gravures fançaises du XVIIIe siècle, ou Catalogue raisonné des estampes, vignettes, eaux-fortes, pièces en couleur, au bistre et au lavis, de 1700 à 1800. 6e fasc. Jean Michel Moreau le jeune. gr. 4⁰, XVI, 752 p. et portr. Paris, Morgand. fr. 100. —.

Bollettino bibliografico illustrato dello stabilimento Sonzogno in Milano. Anno I, No. 1. 1883. Milano, Sonzogno, gr. 8⁰, a 2 col. p. 16. Si pubblica ogni trimestre.

Boutmy, E. Dictionaire de l'argot des typographes, mivi d'un choix de coquilles typographiques curieuses ou célèbres. 12⁰, 144 p. Paris, Marpon et Flammarion. fr. 2. —.

Caldecott, R. A Sketch Book. Reproduced by Edm. Evans. 4⁰. London, Routledge. 3 s. 6 d.

English Catalogue of Books for 1882. Containing a complete List of all the Books published in Great Britain and Ireland in the year 1882, with their Sizes, Prices, and Publishers' names also of the Principal Books published in the United States of America; with the addition of an Index to Subjects. 8⁰. London, Low. 5 s.

Catalogue of a Loan Collection of Engravings and Etchings by francesco Bartolozzi and Engravers of his School. With Introduction by A. W. Tuer. Illustr. with a frontispiece from a copper-plate, engr. by Bartolozzi, of one of the celebrated Benefit Tickets. 4⁰, p. 52. London, Field & Tuer. 1 s.

Champfleury. Les Vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art (1825–1840). Ouvrage orné de 140 vign. fac-similes dans le texte et de 10 grandes pl. hors texte. Suivi d'un catalogue complet des romans, drames, poésies, ornés de vign., de 1825 à 1840. 4⁰, 450 p. Paris, Dentu. fr. 50. —.

Colección de libros españoles, raros ó curiosos. Tomo XVI. Memorias antiguas, historiales y politicas del Perú, por D. Fern. Montesinas (natural de Osuna), seguido de las informaciones acerca del señorío de los Incas; hechas por mandado de D. Fr. de Toledo, virey del Perú. Publicado por D. M. Jiménez de la Espada. 8⁰, XXXIV, 259 p. Madrid, Murillo. 30 y 34.

Delaborde, H. Mantegna graveur. Les successeurs de Mantegna. (L'Art, 423 ff.)

Delayant, L. Bibliographie rochelaise, oeuvre posthume. 8⁰, XV, 439 p. et portr. La Rochelle, impr. Siret.

Demengeot, C. Dictionnaire du chiffre-monogramme dans les styles moyen âge et renaissance, et des couronnes nobiliaires universelles; 34 pl. gravés au burin, accompagnées d'un texte historique sur les chiffres-monogrammes et couronnes depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. f⁰, IX, 117 p. avec portr. de l'auteur, chiffres, initiales etc., et atlas de 34 pl. dont 30 gravées au burin et 4 en typogr. Paris, Juliót. Le texte, fr. 50. —.; l'atlas, fr. 55. —.

Faloci Pulignani, Michele. Della storia del Perdono di Assisi stampata in Trevi nel 1470. Notizia bibliografica. gr. 8⁰, p. 15. Foligno 1882, P. Sgariglia.

Fé d'Ostiani, L. Bibliografia degli opuscoli relativi al concilio di Trento e stampati in Brescia durante lo stesso concilio. (Archivio veneto, 46. 47.)

Forgues, Eug. Les illustrateurs de livres au XIXe siècle: Camille Rogier. (Le Livre, 1.)

Fulin, R. Nuovi documenti per servire alla storia della tipografia veneta. (Arch. veneto, 46. 47.)

Gastineau, Benj. Le cabinet du Roy de France 1582. (Le Livre, 2.)

Guèrin, P. Vie des saints. Edition artistique, illustrée avec le plus grand soin par Yan'Dargent, et contenant 12 aquarelles groupant les apôtres, les martyrs, les saintes femmes, etc.; 24 lettres ornées, 12 titres symboliques et 365 encadrements avec environ 1000 sujets inédits se rapportant à la vie de chaque saint, sous la direction artistique de M. Eug. Mathieu. 1re livr. Mois de janvier. gr. 4⁰, p. 1, à 64 et aquarelle. Paris, Palmé. (L'ouvrage formera 12 livr. à fr. 5. —.)

Henne am Rhyn, O. Die Kreuzzüge und die Cultur ihrer Zeit. Prachtausg. m. 100 ganzseit. Illustr. von G. Doré und verschiedenen ganzseit. Illustr. deutscher Künstler, und über 100 Text-Illustr. in Holzschn. (In ca. 33 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰, 20 S. Leipzig, Bach. M. 2. —.

Huart, C. Bibliographie ottomane; Notice des livres turcs, arabes et persans imprimés à Constantinople durant la période 1297–1298 l'hégire (1880–1881). 8⁰, 48 p. Paris, Leroux. (Extr. du journ. asiatique.)

Human, R. A. Geschichte der herzogl. Hofbuchdruckerei von Hildburghausen. Im Auftrage des gesammten Personals der Anstalt zum 2. Säcularfest derselben am 15. Jan. 1883 verf. gr. 8⁰, 20 S. Hildburghausen, Gadow & Sohn. M. 1. —.

Iconographie de la reine Marie-Antoniette; catalogue descriptif et raisonné de la collection de portraits, pièces historiques et allégoriques, caricatures etc., formée par Lord R. Gower, précédé d'une lettre par M. G. Duplessis. Ouvrage orné de nombreuses reproductions en noir et en couleurs d'après les originaux faisant partie de la collection. 4⁰, XVIII, 251 p., et 42 pl. hors texte. Paris, Quantin.

Imitation (l') de Jésus-Christ, exécutée en or et en couleur par la chromolithographie, d'après les plus beaux manuscrits du XIIIe au XVIe siècle, sous la direction artistique de R. Engelmann. (Traduction de F. de Lamennais.) 4⁰, 102 p. Paris, Gruel-Engelmann. 24 livr. à fr. 25. —.

Index Mediceae Bibliothecae. 8⁰, p. 29. Firenze, tip. dell' Arte della stampa. (Coll. di operette inedite o rare, pubbl. dalla Libreria Dante in Firenze.)

Kelchner, E. Die Marienthaler Drucke der Stadt-Bibliothek zu Frankfurt am Main. Bibliogr. beschrieben. Mit 5 Facsim.-Taf. in Lichtdr. f⁰, 10 S. Frankfurt a. M., Baer & Co. M. 5. —.

Lalanne, L. Le Livre de fortune. Recueil de 200 dessins inédits de Jean Cousin, publié d'après le manuscrit original de la bibliothèque de l'Institut. 4⁰, 45 p. et 200 pl. Paris, Rouam. fr. 30. —.

Lostalot, Alf. de. Les livres en couleurs. (Gaz. des B.-Arts, janvier.)

Lozzi, C. Delle origini della stampa: saggio storico-critico. 8⁰, p. 24. Genova.

Lucas de Leyde. Oeuvre de Lucas de Leyde, reproduit et publié par Amand-Durand. Texte

par G. Duplessis. f⁰, 31 p. et 174 pl. Paris, Amand-Durand. fr. 250. —.

Malley, A. C. Micro-Photography; including a Description of the Wet Collodion and Gelatino-Bromi de Processes; together with the best Methods of Mounting and Preparing Microscopic Objects for Micro-Photography. 8⁰, p. 142. London, Lewis. 5 s.

Manzoni, G. Le prime edizioni della Gerusalemme Liberata meno ricercate e molto meno prezzate che le prime dell' Orlando Furioso: perchè? (Bibliofilo, 1. 2.)

Meisterwerke der bildenden Kunst in Phototypen nach Orig.-Stichen, verfertigt und herausg. von C. Divald. Mit erläuterndem Text von J. (Wagner) Szendrei. (In 3 Bdn. à 12 Hfte. 1. Bd., 1. Hft.) f⁰, 5 Bl. m. 7 S. Text. Eperies, Divald. M. 3. —.

Meisterwerke der Dresdener Galerie, mit Gedichten von Ernst Maurer. Lichtdr.-Reproduct. nach Orig.-Zeichn. von Wilh. Hoffmann. 4⁰, 25 Bl. m. 26 Bl. Text. Leipzig, Hessling. M. 27. —.; kleine Ausg. M. 12. —.

Monuments de la xylographie. Reproduits en facsimile par Ad. Pilinski. Notices par G. Pawlowski. II. Bible des pauvres. III. Ars memorandi. IV. Ars moriendi. V. Oraison dominicale. VI. Cantica canticorum. VII. Danse macabre. Paris, Ad. Pilinski et fils, à fr. 100. —.

Motta, E. La tipografia Agnelli in Lugano (1746—1799.) (Bullett. stor. della Suizzera itatiana, 1882, 7—12.)

The Origin of title-headings and tail-pieces. (Art Journal, Febr.)

Petit, Louis D. Bibliotheek van Nederlandsche pamfletten. Verzamelingen van de bibliotheek van Johannes Thysius en de bibliotheek der rijks-universiteit te Leiden. I. 1500—1648. (XI en 280 bl.) s'Gravenhage, Mart. Nijhoff. 4⁰. fl. 4. 80.

Porträtwerk, allgemeines historisches. Eine Sammlung von 600 Porträts der berühmtesten Personen aller Völker und Stände seit 1300 mit biogr. Daten. Phototypien nach gleichzeit. Originalen. (In 12 Serien à 10 Lfgn.) 1. Serie: Fürsten und Päpste. 1. Lfg., f⁰, 5 Bl. mit 5 Bl. Text. München, Bruckmann. M. 2. —.

Quantin, A. Alfred Mame et la maison Mame. (Le Livre, 3.)

Rettig, G. Leitfaden der Bibliothekverwaltung, hauptsächlich für Jugend- u. Volksbibliotheken bearb. 8⁰, 60 S. Bern, Dalp. M. —. 80.

Richard, J. L'Art de former une bibliothèque. 8⁰, 167 p. Paris, Rouveyre et Blond. fr. 4. —.

Sammlung der schönsten Bilder der Dresdener Gemälde-Galerie und des Berliner Museums in vorzüglichen Photographiedruck-Reproductionen nach Hoffmann'schen Originalen. Mit Künstler-Biographien. (In 40 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. gr. 8⁰, à 6 Bl. m. Text, S. 1—8. Berlin, Toussaint. à M. 1. —.

Schwab, M. Les Incunables orientaux et les Impressions orientales au commencement du XVIᵉ siècle. Rapport à M. le ministre de l'instruction publique sur une mission en Bavière et en Wurtemberg. 8⁰, 143 p., avec vignette. Paris, Techener.

Soleil, F. Les heures gothiques et la littérature pieuse aux XVᵉ et XVIᵉ siècles. (La Bibliophilie, 2.)

Thomson, D. C. Bewick's technique. (Academy, 560.)

Woodberry, G. E. A History of Wood Engraving. Illustr. 8⁰, p. 220. London, Low. 18 s.

Zahn, G. P. H. Proeve van een nieuw bibliographisch systeem. 40 bl. Leiden, D. Donner. Roy.-8⁰. fl. 1. —.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Alten, v. Glaspasta im grossherzogl. Schlosse zu Oldenburg. (Verhandl. der Berlin. antropol. Gesellschaft, Mai 1882.)

Amiet, J. Römische Glasgefässe, gefunden in Solothurn. (Anzeig. f. schweizer. Alterthumskunde, 1.)

Andrée, R. Ueber den Schulzenstab. (Verhandl. der Berliner anthropologischen Gesellschaft, Mai 1882.)

Balfour, E. Sheraton furniture. (Mag. of Art, March.)

Bartels, M. Die Gemme von Alsen und ihre Verwandten. (Zeitschr. der Ges. f. Anthropol. zu Berlin, XIV, 4.)

Bodemann, E. Die älteren Zunfturkunden der Stadt Lüneburg. (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens. Herausg. vom histor. Verein für Niedersachsen. 1. Bd.) gr. 8⁰, LXXIX, 276 S. Hannover, Hahn. M. 6. 40.

Brelow, G., O. **Dammer** und E. **Hoyer**. Technologisches Lexikon. Handbuch für Gewerbetreibende und Industrielle. (In 2 Bdn. oder 30 Lfgn. mit nahezu 800 eingedr. Abbildungen.) 1.—3. Lfg. 8⁰. (1. Bd. S. 1—176.) Leipzig, Bibl. Institut. à M. —. 50.

Brinckmann, Just. Kunst und Kunstgewerbe in Japan. Vortrag, geh. am 18. Nov. 1882 im Ver. für Kunst u. Wissenschaft zu Hamburg. gr. 8⁰, 42 S. Hamburg, Boysen. M. 1. —.

— Wo liessen die Hamburger ihre Gobelins weben? (Mitth. d. Vereins f. Hamburg. Gesch., V, 8—10.)

Bucher, B. Aus der Klosterwerkstatt. (Blätter f. Kunstgewerbe, XII, 3.)

— Real-Lexikon der Kunstgewerbe. (In ca. 5 Lfg.) 1. Lfg. gr. 8⁰, 96 S. Wien, Fäsy. M. 1. 80.

Bülow, v. Der Thürklopfer an der Schlosskirche zu Stettin. (Baltische Studien, 33, 1.)

Burty, Ph. Les maîtres de l'industrie française au XIXᵉ siècle. (Revue des Arts décoratifs, 6. 7.)

Caffi, Michele. Raffaello da Brescia maestro di legname insigne nel secolo XVI. (Arch. stor. lombardo, IX, 4.)

Casimir-Lefebvre. Peinture sur porcelaine, décoration et impression de toutes les couleurs d'un seul coup: suivi de la Peinture sur verre, émail, stores, écrans, marbre, et de l'Art d'exécuter la vitraux-manotypie au manière de faire soi-même les vitraux factices. 8⁰, 47 p. avec fig. Paris, Le Bailly.

Centralhalle für Handwerk und Kunstgewerbe. Internationales Organ für die Fortschritte der Wissenschaft, Erfindungen des Handwerks und der Kunstgewerbe im Gesammtgebiet der Holz-, Metall- und Eisenbranchen. Red.: Köppen. 1. Jahrg. 1883. 12 Nrn. gr. 4⁰. Berlin, Köppen & Herrmann. M. 4. 50.

Chaffers, W. Hall Marks on Gold and Silver Plate. 6th edit. revised and considerably augmented. 8⁰, p. 322. London, Bickers. 16 s.

Champier, Vict. French gold and silversmith's work. (Art Journal, Febr.)

Chorstühle in der ehemaligen Karthäuserkirche in Königsfeld bei Brünn. (Mähr. Gewerbebl., 2.)

Church, A. H. Elton ware. (Portfolio, 156.)

Claretta, G. Di una nobile famiglia Subalpina benemerita dell' industria serica nel secolo XVI e di analoghe relazioni del Piemonte col Genovesato. (Giorn. Ligustico, X, 1.)

Corazzina, D. L'arte del calzolajo, colla storia antica e moderna di tutte le nazioni. Vol. I. Raccolta di 212 Calzature antiche di diverse forme. 8⁰, p. VIII, 95. Brescia, tip. Sociale Operaia. L. 8. —.

Darcel, Alf. Orfévrerie florentine: les autels de Pistoja et de Florence. (Gaz. d. B.-Arts, janv.)

Delaborde, H. Les nielles florentins. (L'Art, 419 ff.)

Distel, Theodor. Kunstwerke aus Augsburg um 1560. Biographisches über Franz Oertel. (Zeitschrift f. Museologie, 1.)

Dunger, H. Der Tristanteppich von Schwarzenberg (im sächsischen Erzgebirge.) (Germania, XXVIII, 1.)

Durand. Notes sur une bague byzantine. (Bull. monumental, 6.)

Essenwein, A. Eigenthümliche Wagen, Schiffe und Schlitten vom 15.—18. Jahrhundert. (Anz. f. Kunde d. d. Vorzeit, 3. 4.)

— Trabantenwaffen des 16.—18. Jahrhunderts. (Anz. f. Kunde d. d. Vorzeit, 1.)

Farcy, Louis de. Quatre anciens ostensoirs. (Revue de l'art chrétien, XXXI, 1.)

Figliuzzi, Fl. Di una mascherata pastorale fatta in Siena per la venuta della granduchessa Bianca Cappello, la sera dell 22 di febbraio 1582; edita da G. E. Saltini, per nozze Campani-Spadoni. 32⁰, p. 24. Firenze, Carnesecchi e F.

Flora voor Dames. Handleiding tot het bloemenmaken. I. Met 24 platen. 3e druck. (196 bl. met 24 gelith platen.) 4⁰. Haarlem, erven F. Bohn. fl. 3. 75.

Fourdinois. Quelques réflexions sur le mobilier. (Revue des arts décorat., 6. 7.)

Gagnot-Sausse, A. Les Tapisseries artistiques de Blois. 12⁰, 16 p. Blois, imp. Lecesne & Cie.

Garnier, E. Conseils pratiques; peinture sur porcelaine et sur faïence. (Revue des arts décorat., 6. 7.)

— Histoire de la céramique, poteries, faïences et porcelaines chez tous les peuples depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Préface de M. P. Gasnault. Illustr. d'après les dessins de l'auteur. 2e édit., revue et augmentée de 4 chromolithogr. 8⁰, XV, 568 p. avec 11 pl. hors texte et 179 fig. Tours, Mame & fils.

Götz, W. Ein alter Schmuck der Wände im Norden. (Schweiz. Gewerbebl., 5.)

Die Goldschmiedekunst der Spanier im Alterthum und Mittelalter. (Schweiz. Gewerbebl., 3.)

Guiffrey, Jules. Les tapisseries de la ville de Paris. (Courrier de l'Art, 13.)

Heuzey, Léon. Sur les origines de l'industrie des terres cuites. (Chron. des Arts, 1 ff.)

Heyne, M. Kunst im Hause. II. Reihe. Abbildungen von Gegenständen aus der mittelalterl. Sammlung zu Basel. Gezeichnet von W. Bubeck. gr. 4⁰, 13 S. mit 30 Photolith. Basel, Detloff. à M. 10. —.

Hirth, G. Album of Ladies' Work. Classical Designs for White, Gold, and Coloured Embroidery, Lace Work, etc. 8⁰. London, Fischer. 5 s.

Hübner. Die Beinschienen der römischen Legionäre. (Archäol.-epigraph. Mitth. aus Oesterreich, VI, 1.)

Hungerford Pollen, J. Goldsmith's and silversmith's work. (Art Journal, Jan. ff.)

Ilg, A., u. H. **Kábdebo**. Wiener Schmiedewerk des XVIII. Jahrhunderts. Sammlung auserlesener Eisenarbeiten des Barock- u Rococo-Stils mit sachl. Erläuterungen. 10. (Schluss-) Lfg. f⁰, VII, 8 S. mit 6 Lichtdr.-Taf. Dresden, Gilbers. à M. 5. —.

Käckenhoff und **Hartig**. Das Möbel-Magazin. 6 Hefte. f⁰. 1. u. 2. Heft à 10 autogr. Tafeln. Hamburg, Boysen. à M. 4. —.

Kalesse, E. Altes Bunzlauer Steingut. (Kunst u. Gewerbe, 1.)

Kraus, F. X. Altchristlicher Löffel aus Sasbach. (Jahrb. d. Ver. v. Alterth.-Freunden im Rheinlande, 73.)

Krell, P. F. Die Gefässe der Keramik. (Zeitschr. d. Kunstgew.-Ver. in München, 1. 2 ff.)

Lavant, J. B. Cuivre funéraire de François van Wychuus à Saint-Bavon. (Messager des scienc. histor., 1882, 3.)

Lessing, J. Philipp Hainhofer und der Pommersche Kunstschrank. I. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsammlungen, IV, 1.)

Lozzi, C. Le tapezzerie e i recami antichi con accenni bibliografici. (Bibliofilo, III, 12.)

Marken einst und jetzt. (Blätter f. Kunstgew., XII, 2.)

Maus, Clément. Renseignements historiques concernant les confréries ou corporations de métiers de la ville de Virton. (Annales de l'Instit. archéol. du Luxembourg, XIV, 28.)

Mestorf, J. Ueber gewisse typische Bronzeringe. (Verhandlungen der Berliner anthropol. Gesellsch., April 1882.)

Mettig, C. Zur Geschichte der Riga'schen Gewerbe im 13. u. 14. Jahrh. 8⁰, VI, 101 S. Riga, Kymmel. M. 3. —.

Meyer, F. S. Ornamentale Formenlehre, eine systematische Zusammenstellung des Wichtigsten aus dem Gebiete der Ornamentik zum Gebrauch für Schulen, Musterzeichner, Architekten und Gewerbetreibende. (In 300 Taf. oder 30 Hftn.) 1.—3. Hft. f⁰, 4 Bl. Text mit 30 Steintaf. Leipzig, Seemann. à M. 2. 50.

Milanesi, G. Les nielles de Tommaso Finiguerra et de Dei. (L'Art, 430.)

Müntz, E. Les fabriques de tapisseries de Nancy. (Chronique des Arts, 13 ff.)

Muschelindustrie im Voigtlande. (Schweizer. Gewerbebl., 3.)

National-Trachten, österreichisch-ungarische. Unter der Leitung von F. Gaul nach der Natur photogr. und in Chromolichtdr. vervielfältigt von J. Löwy. 2. Samml., 1. Lfg., gr. 4⁰, 4. Taf. Wien, Lechner. M. 10. —.

Onyx, der, von Schaffhausen. Jubiläums-Schrift des historisch-antiquar. Vereins Schaffhausen. f⁰, 5 S. m. 4 Chromolith. Zürich, Hofer. M. 7. —.

Patinakrieg, der. Die Restaurirung des Maxdenkmals zu Innsbruck und der Streit für und wider dieselbe. Aktenmässig dargestellt. 8⁰, IV, 122 S. Innsbruck, Wagner. M. 2. —.

Das Paviment der Kirchen. (Kirchenschmuck, 1 ff.)

Phipps-Jackson. Cairo in London: Carl Haags studio. (Art Journal, March.)

Plafond- u. Wanddecorationen des 16. bis 19. Jahrh. Herausgegeb. von Ed. Hölzel's Kunstanstalt u. Bildhauer R. Völkel in Wien. Chromolith. nach Entwürfen und Aufnahmen. Mit erklär. Text von A. Ilg. 1. Lfg. f⁰, 4 Chromolith. m. 4 Bl. Text. Wien, Hölzel. M. 10. —.

Rehatsek, E. Orientalische Rüstungsstücke. (Zeitschr. der deutsch. morgenländ. Gesellsch., Bd. 36, Hft. 3. 4.)

Relazione della solenne entrata in Napoli di S. E. Giovanni Mocenigo ambasciatore estraordinario della Repubblica veneta a Ferdinando IV re delle Due Sicilie, il giorno 13 luglio 1760. 8⁰, p. 16. Venezia, tip. del Commercio.

Ris-Paquot. Le Peintre céramiste amateur, ou l'Art d'imiter les faïences anciennes de Rouen, Sinceny, Nevers, Moustiers, Marseille, Delft, l'Italie, l'Espagne, etc., à l'usage de gens du monde. 70 sujets en couleur, 134 fig. et modèles servant d'exemple: ouvrage traitant du choix des formes, de l'exécution du décor, de l'emploi des couleurs, indiquant, en outre, les prix des différents accessoires servant à cet art, etc. 8⁰, XII, 199 p. Paris, Simon. fr. 25. —.

Rouvet, M. Joyaux carlovingiens trouvés à Alluy (Nièvre). 8⁰, 7 p., et pl. Nevers, Michot.

Schneider, F. Ein römischer Goldring. (Jahrbücher des Vereins v. Alterthumsfreunden im Rheinlande, 73.)

Schubert-Lübeck, Alfred. Einiges zur Geschichte und Technik der mittelalterlichen Metallgeräthe und der mit ihnen verbundenen Email- u. Schmelz-Malerei. (Archiv f. kirchl. Kunst, 1.)

— Profanes und sacrales Kunstgewerbe. (Archiv f. kirchl. Kunst, 3.)

Schulze, F. Otto. Étude sur les ferrures d'art italiennes. (L'Art, 428 ff.)

Seger, H. Ueber Glasurfehler und deren Ursachen. (Aus: „Thonindustrie-Zeitung".) gr. 8⁰, 30 S. Berlin, Polytechn. Buchh. in Comm. M. 1. —.

Steiger-Münsingen, A. Fr. v. Die erblichen Gesellschaften (Zünfte) im alten Freistaate von Bern. (Jahrb. d. Ver. Adler, IX.)

Strele, K. Handbuch der Porzellan- und Glasmalerei. Enth. die Technik des Kolorirens und Dekorirens von echtem und Fritten-Porzellan, Steingut, Fayence, Glas, Email etc. 4. gänzl. neu bearb. Aufl., herausgegeben von E. Tscheuschner. Mit 1 Farbentaf. u. 64 in den Text eingedr. Holzschn. gr. 8⁰, XVI, 220 S. Weimar, B. F. Voigt. M. 6. 75.

Tapisseries du XVe siècle conservées à la cathédrale de Tournai. Leur fabrication à Arras en 1402. Histoire, description précédée d'une notice sur la fabrication de tapisserie en Flandre et particulièrement à Arras. Tournai, Vasseur-Delmée. 4⁰, 40 p., et 14 pl. lithographiées. fr. 6. —.

Töpfer, A. Möbel für die bürgerl. Wohnung. Eine Sammlung von ausgeführten Entwürfen, nebst Detailzeichn. in Naturgrösse aus der technischen Anstalt für Gewerbetreibende zu Bremen. 3. u. 4. Hft. f⁰, à 4 photolith. Taf. m. 4 Bog. Details. Leipzig, Seemann. à M. 2. —.

Van de Casteele, D. Dessin authentique du retable en argent doré que l'abbé Wibald fit faire pour l'abbaye de Stavelot. (Bullet. des commiss. roy. d'art. 1882, 7. 8.)

Van Even, Ed. Le reliquaire de S. Hubert appartenant au trésor de l'église de Saint-Jacques à Louvain. (Bullet. des commiss. roy. d'art, 1882, 7. 8.)

Vorlagen für Buchbinder-Arbeiten, vorwiegend nach Entwürfen der hervorragendsten Meister der Neuzeit, insbesondere von Groner, Laufberger, Macht etc. (Aus: „Blätter für Kunstgewerbe".) f⁰, 17 Taf. in Holzschn. u. Chromolith. mit 1 Bl. Text. Wien, v. Waldheim. M. 8. —.

Wieseler, F. Ueber einen bisher nicht bekannten Onyxkameo mit einer Replik der Darstellungen auf den oberen und den mittleren Streifen des grossen Pariser Kameos de la Sainte Chapelle. (Nachr. v. d. k. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, 1882, 23.)

Ziegler, F. Eine deutsche Nadelarbeit aus dem XVII. Jahrhundert. (Schau in's Land, IX, 1. 2.)

Zimmerausstattung, über moderne. (Schweizer. Gewerbebl., 5.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Baudenkmäler, mittelalterliche, im Reg.-Bezirk Cassel, als Fortsetzung des Werkes: Mittelalterliche Baudenkmäler in Kurhessen. Herausgeg. von dem Verein für hess. Geschichte u. Landeskunde. 1. Lfg. Die Pfarrkirche u. die Marienkapelle zu Frankenberg. Bearb. von H. v. Dehn-Rotfelser u. F. Köberlin. Mit 10 Kupfert. und in den Text gedr. Holzschn. f⁰, IV, 15 S. Cassel, Freyschmidt in Comm. M. 10. —.

Grand-Carteret, J. Écoles et musées d'art industriels en Allemagne. (Courrier de l'Art, 2 ff.)

Rahn, J. R. Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. V. Canton Freiburg. (Anzeig. f. schweizer. Alterthumskunde, I.)

Rodt, E. v. Kunstgeschichtliche Denkmäler der Schweiz. 1. Serie. 25 autogr. Taf. qu. f⁰. Bern, Huber & Co. M. 20.

Treichel. Ostpommersche Alterthümer. (Verhandl. d. Berl. anthropol. Gesellsch., Mai 1882.)

Verhaegen, Arthur. L'excursion de la gilde de St. Thomas et de St. Luc en Angleterre. (Rev. de l'art chrétien, XXXI, 1.)

Weale, James. Les trésors de l'art chrétien en Angleterre. (Rev. de l'art chrétien, XXXI, 1.)

Zur Erhaltung märkischer Bau-Alterthümer, betreffend das Rathhaus zu Königsberg, die St. Georgskapelle bei Eberwalde, die Marienkirche zu Prenzlau u. die sogenannte Margarethenkapelle ebendaselbst. (Der Bär, 17.)

Amsterdam.

— De twaalf schilderijen van Otto van Veen in's Rijks Museum te Amsterdam. (Archief voor Nederl. Kunstgesch., V, 3. 4.)

Antwerpen.

— Exposition du cercle artistique d'Anvers. (Fédération artistique, 1882, 6.)

— **Van Mol, J. B.** Les débuts d'une grande ville. Étude historique et archéologique sur les origines de la ville d'Anvers. 8⁰, 40 p. Anvers, P. Kockse. M. 2. —.

— **Lhéan, J.** Exposition de Noël au cercle artistique d'Anvers. (Revue artist., 15. 16.)

— **Sigurt.** Tentoonstelling in het Kunstverband van Antwerpen. (De Vlaamsche Kunstbode, XIII, 1.)

Beaune.

— **Bigarne, C.** Notice sur la collection de M. Félix Baudot. 8⁰, 56 p. Beaune, imp. Batault. (Extr. de la Revue bourguignonne, juillet et août 1882.)

Belfort.

— Belfort et ses environs, son histoire, ses curiosités, guide du voyageur. 12⁰, 102 p. avec grav. Belfort, Pélot.

Berlin.

— Ausstellung von Ledertapeten u. Buntpapieren im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 16.)

— Die Ausstellung der k. Porzellan-Manufaktur zu Berlin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 21.)

— Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, IV, 1. 2.)

— **Bredius, A.** Un pseudo Vermeer au musée de Berlin. (Journal d. B.-Arts, 23.)

— **Lehfeldt, Paul.** Japanische Malerei. (Allgem. Kunst-Chronik, 1.)

— **Lichtwark.** Eine japanesische Gemäldesammlung im Gewerbemuseum. (Gegenwart, 49.)

— **Ring**, M. Die deutsche Kaiserstadt Berlin und ihre Umgebung. Mit ca. 300 (Holzschn.-) Illustr. (In 30 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰, 12 S. Leipzig, Schmidt & Günther. M. 1. —.

— **Robinson**, Lionel G. The Berlin museum of casts. (Art Journal, March.)

— **Rosenberg**, A. Ausstellung von Werken Julius Hübner's. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 24.)

— — Ausstellung von Gemälden älterer Meister in Berlin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 17 ff.)

— — Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 15 u. 21.)

— **Treu**, G. Erwerbungen der kgl. Museen im Jahre 1881. Antiquarium. (Archäolog. Ztg., 1882, 3.)

— **Vachon**, Mar. Le musée des arts industriels à Berlin. (Gaz. des B.-Arts, février.)

— Zur Gründung des Museums (d. i. das jetzige „alte Museum" in Berlin). (Deutsche Rev., V, Bd. IV, Hft. 12.)

Blois.

— **La Saussaye**, L. de. Blois et ses environs: guide artistique et historique dans le Blésois et le nord de la Touraine. 6e édit., revue rectifiée, augmentée et illustrée de 45 vign. et d'une photogr. du vieux Blois. 18⁰, VII, 422 p. Paris, Aubry.

Bologna.

— Regolamento del Museo civico di Bologna. 8⁰, p. 10. Bologna, R. tip.

Bonn.

— **Wolters**, P. Tarentiner Terracotten im akademischen Kunstmuseum zu Bonn. (Archäol. Ztg., 1882, 4.)

Breslau.

— Schlesisches Museum der bildenden Künste. Amtlicher Bericht. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, IV, 2.)

Brest.

— Catalogue des tableaux, dessins et gravures exposés dans les galeries du musée de la ville de Brest, dressé par M. H. Hombron. 16⁰, XI, 88 p. Brest, imp. Halégouet. fr. —. 75.

Brügge.

— Exposition d'œuvres d'art à Bruges. (Fédération artistique, 1882, 6.)

Brüssel.

— L'exposition des écoles de St.-Luc à Bruxelles. (Rev. de l'art chrétien, XXXI, 1.)

Caen.

— **Elouis**, L. Le Musée de peinture de Caen, guide de l'amateur et du touriste. 18⁰, 71 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel.

Cairo.

— **Edwards**, A. B. The Boolak museum. (Academy, 555. 556.)

— **Hoorn**, Th. v. Das Museum von Bulak. (Allg. Kunst-Chronik, 8.)

— **Rhoné**, A. Coup d'œil sur l'état du Caire ancien et moderne. Illustr. de MM. Chardin, Mauss, Bourgoin, etc. 2e édit. revue et augmentée. 8⁰, 56 p. Paris, Quantin. (Extr. de la Gaz. des B.-Arts, nov. 1881, janv. et févr. 1882.)

Dresden.

— **Krause**, K. Chr. Fr. Die Dresdener Gemälde-Galerie in ihren hervorragendsten Meisterwerken beurtheilt und gewürdigt. Aus dem handschriftl. Nachlasse des Verf. herausg. von P. Hohlfeld und A. Wünsche. Auch u. d. T.: Zur Kunstlehre. 2. Abth. gr. 8⁰, X, 106 S. Leipzig, O. Schulze. M. 2. 50.

Florenz.

— **Stockbauer**, J. Die deutsche Künstlergesellschaft S. Giorgio in Florenz. (Kunst u. Gewerbe, 1.)

Gent.

— **Fritz**. Exposition du cercle artistique de Gand. (Fédération artistique, 11—15)

Genua.

— Catalogo degli oggetti d'arte ammessi all' Esposizione XXX (anno 1882) della Società promotrice di belle arti in Genova. 16⁰, p. 32. Genova, Gaet. Schenone, 1882.

Glasgow.

— **Gray**, J. M. Glasgow loan exhibition of Italian art. (Academy, 555. 556.)

Hamburg.

— **Billung**, H. Eine deutsche Sammlung unter dem Hammer (Sammlung Paul in Hamburg.) (Kunst u. Gewerbe, 1.)

— — La vente Paul de Hambourg. (Revue des arts décorat., 6. 7.)

Lille.

— **Renouard**, A. Les Tissus à l'exposition lilloise des arts industriels au palais Rameau. 8⁰, 16 p. Lille, imp. Danel. (Publié par la Soc. industrielle du nord de la France.)

London.

— **Calvin**, S. Pictures at the Fitzwilliam Museum. (Magaz. of Art, 27.)

— Handbook of the Jones Collection in the South Kensington Museum. With Portr. and Woodcuts. 8⁰, p. 132. London, Chapman. 2 s. 6 d.

— The Jones' Collection at the South Kensington Museum. (Portfolio, 157.)

— **Monkhouse**, C. Rossetti pictures at the Royal Academy. (Academy, 557.)

— — The Grosvenor Gallery. (Academy, 554.)

— — The old masters at Burlingtonhouse. (Academy, 560.)

— — Linell at the royal academy. — Rossetti at the Burlingtonclub. (Academy, 558. 559.)

— **Richter**, J. P. Italian Art in the National Gallery. 4⁰, p. 118. London, Low. 42 s.

— **Wallis**, H. The National Gallery. Recent acquisitions. (Art Journal, January ff.)

Lucca.

— **Ridolfi**, E. L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale. 8⁰, p. 400. Lucca, tip. A. Canovetti. L. 7. —.

Lyon.

— Exposition de Lyon. (Courrier de l'Art, 10.)

Madrid.

— Catálogo de los cuadros de la Galería que perteneció al Encmo. Sr. D. Luís de la Portilla. 2a edic. 8⁰, 56 p. Madrid, tip. de los Suc. de Rivadeneyra.

Mailand.

— **Eastlake**, C. L. Notes on the Principal Pictures in the Brera Gallery at Milan. With Illustr. 8⁰, p. 120. London, Longmans. 5 s.

Mailand 1881. Ausstell. Relazioni dei Giurati:

— **Gavazzi Spech**, Giov. Relazione generale della Sezione XIII, Classi 29, 30, 31: Industria della carta ed arti grafiche. — A. Montagna, Relazione speziale della fotografia. 8⁰, p. 166. Milano, U. Hoepli. L. 3. 30.

München.

— **Berggruen**, O. Die Galerie Schack und ihr Gründer. (Graphische Künste, V, 2.)

Nancy.

— **Favier**, J. Catalogue des incunables de la bibliothèque publique de Nancy. 8⁰, 54 p. Paris, Champion.

Neapel.

— **Rousseau**, J. Les maîtres flamands au Musée

de Naples. (Bullet. des commissions roy. d'art, 1882, 5. 6.)

Nizza.

— **Véron,** E. L'exposition des beaux-arts à Nice. Saison de 1883. (L'Art, 425.)

Oporto.

— **Crawfurd,** O. Ceramic exhibition at Oporto. (Academy, 560.)

Oran.

— **Demaeght,** L. Musée archéologique d'Oran. (Bullet. trimestriel des antiqu. africaines, 2.)

Paris.

— **Baignères,** Arthur. Première exposition de la Société internationale de peintres et de sculpteurs. (Gaz. des B.-Arts, février.)

— **Billung,** H. Die Ausstellung der Central-Union der Decorativ-Künste zu Paris. (Kunst u. Gewerbe, 2 ff.)

— Catalogue de la collection archéologique provenant des fouilles et explorations de M. Désiré Charnay au Mexique et dans l'Amérique centrale pendant les années 1880, 1881 et 1882, exposée provisoirement au palais du Trocadéro (aile de Passy). 8⁰, 14 p. Paris, Tremblay. fr. —. 25. (102 num.)

— Catalogue de livres illustrés des XVIIIe et XIXe siècles. Gravures, suites de vignettes, dessins, dont la vente aura lieu les 28 et 29 mars 1883. 8⁰, 55 p. Paris, Martin. (430 num.)

— Catalogue des livres rares et précieux, manuscrits et imprimés, composant le cabinet de M. D*** C***, dont la vente aura lieu le 9 avril et les deux jours suivants. 8⁰, VIII, 127 p. Paris, Porquet. (257 num.)

— **Courajod,** Louis. Nouvelles salles à créer au Musée du Louvre. (Chronique des Arts, 11 ff.)

— **Dargenty,** G. Exposition internationale des peintres et des sculpteurs (Rue de Sèze). (L'Art, 420.)

— — Exposition des oeuvres d'Eugène Boudin, peintre. (Courrier de l'Art, 8.)

— — Exposition des oeuvres de Henri Lehmann à l'école des beaux-arts. (L'Art, 422.)

— — Union des femmes peintres et sculpteurs. (Palais des Champs Elysées). (Courrier de l'Art, 9.)

— — Exposition du cercle de l'union artistique, place Vendome. (Courrier de l'Art, 7.)

— — Exposition du cercle de la rue Volney. (Courrier de l'Art, 5.)

— **Eastlake,** C. L. Notes on the Principal Pictures in the Louvre Gallery at Paris. With Illustr. 8⁰, p. 330. London, Longmans. 7 s. 6 d.

— Exposition, au Palais de l'Industrie, des oeuvres de M. J. J. Tissot, organisée par l'union centrale des arts décoratifs. Peinture, pastels, eaux-fortes, émaux cloisonnés. 8⁰, 16 p. Paris, imp. Quantin. fr. —. 50.

— Exposition de M. Eugen Smits, peintre. (Chronique des Arts, 11.)

— L'exposition du cercle de la rue Volney. (Chronique des Arts, 4.)

— **Fresnes,** L. de. L'exposition des femmes. (Moniteur des Arts, 1460.)

— **Hamerton,** P. G. Paris. (Portfolio, 157 ff.)

— **Hustin,** A. Bulletin des expositions. Exposition du cercle des arts liberaux. (Moniteur des Arts, 1460.)

— **Le Breton,** Ch. Exposition de l'union centrale: La tissurerie ancienne, les dentelles et les toiles peintes et imprimées. (Gaz. des B.-Arts, janvier ff.)

— **Lefort,** Paul. La collection de M. B. Narischkine. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

— **Lerol,** Paul. Une bonne fortune. La collection des dessins de M. le comte de la Béraudière. (L'Art, 430.)

Paris. Salon.

— Livre (le) d'or du salon de peinture et de sculpture. (4e année 1882.) Catalogue descriptif des oeuvres récompensées et des principales oeuvres hors concours, rédigé par G. Lafenestre et orné de 16 pl. à l'eau-forte. gr. 8⁰, VIII, 136 p. Paris, Libr. des bibliophiles. fr. 25. —.

— **Reynard,** Jean. Une collection russe (M. B. Narischkine). (L'Art, 421 ff.)

— Véron, Eug. Le Salon triennal. (Courrier de l'Art, 2.)

Perugia.

— **Lupatelli,** A. Indicazione degli oggetti più importanti che si trovano nei musei di antichità etrusca, romana e medioevale esistenti nella università di Perugia; con un' Appendice sull' apogeo etrusco dei Voluani presso la villa del Palazzone. 16⁰, p. 86. Perugia, tip. Boncompagni e C. L. 1. —.

Rom.

— **Darcel,** Alf. L'exposition des Beaux-Arts à Rome. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

— **Ebhardt,** Justus. Die internationale Kunstausstellung in Rom. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. 14.)

— Regolamento per l'Esposizione di arte antica. 8⁰, p. 8. Roma, tip. Frat. Bencini.

— Regolamento del Congresso artistico. 8⁰, p. 6. Roma, tip. Frat. Bencini.

— **Tessier,** Andrea. Sopra una stampa del secolo XV in idioma tedesco, contenente una Guida storica di Roma; e sopra un manoscritto autografo, in idioma inglese, relativo allo stato della cultura dell' agro romano nel secolo XVIII. (Il Buonarroti, III. Ser., I, 4.)

Salerno.

— **Linguiti,** Francesco. Catalogo della Biblioteca provinciale di Salerno. (Salerno, tipogr. Nazionale, 1882. 8⁰, p. 286.)

Spalato.

— **Laforest,** F. Th. de. Spalato und seine Alterthümer. Mit 10 vom Verf. nach der Natur aufgenommenen Photogr. gr. 8⁰, 41 S. (Spalato, 1878.) Wien, Frick. M. 12. —.

Turin.

— Annuario del R. Museo industriale italiano in Torino, 1882 e 1883. 8⁰, p. 116. Torino, 1882. G. Candeletti.

Venedig.

— Istruzione pubblica e Museo civico del Comune di Venezia. Estratto dal Reseconto morale del triennio, 1878—79—80. 8⁰, p. 82. Venezia, tip. G. Cecchini.

Wien.

— **Frimmel,** Th. Gobelins-Ausstellung im Wiener Künstlerhause. (Zeitschr. für bildende Kunst, B. 14. 18.)

— Die Jahres-Ausstellung im Künstlerhause. (Allgem. Kunst-Chronik, 12.)

— **Lauser,** W. Aus der permanenten Kunst-Ausstellung. (Allgem. Kunst-Chronik, 5.)

— **Meringer,** Rud. Alt- und neuindische Kunst-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Allgem. Kunst-Chronik, 13.)

BIBLIOGRAPHIE.

(1. April bis 15. Juni 1883.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Aitchison, G. Architecture. (Art Journal, June.)

Allegri, Carlo. Corso preparatorio allo studio dell'ornato. Parte I. Curve ornamentali: 14 tav.; Parte II. Flora artistica: 30 tav. di foglie riprodotte dal vero. Venezia, litogr. Amanti; elit. Jacobi. L. 20. —.

Argento La Corte, G. Teorica calligrafica ad uso delle scuole elementari, tecniche e normali. 16⁰, 90 p. Palermo, Bizzarelli, 1882. L. 1. 20.

Art and Archæology. (Academy, N⁰ 568, 569.)

Arts, les, décoratifs pratiques. Encyclopédie de l'ornement à toutes les époques. 1re année (1883) janvier, février, mars. Lyon et Paris, J. Justin Storck. France fr. 18. —., étranger fr. 22. —.

Barclay Day. The artistic enjoyment of pictures. (Art Journal, May ff.)

Batty, J. The Scope and Charm of Antiquarian Study. 8⁰, 34 p. Redway. 1.

Blümner, Hugo. Laokoon-Studien. Erwiderung. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 28.)

Brandes, H. Zwanglose Betrachtungen üb. ästhetisches Verhältniss der Ornamente. (Zeichenhalle, 6 ff.)

Bryant, William M. Philosophy of Landscape Painting. 8⁰, VIII, 284 p. The St. Louis News Co. U. S. A.

Cère, E. L'École des chartes. 8⁰, 24 p. Paris, aux bureaux de la France.

Chattock, R. S. Practical Notes on Etching. 8⁰, 74 p. London, Low. 1 s. 6 d.

Clerget, H. Cours de dessin (paysage, ornements, fleurs, aquarelle). 1re série. 4⁰, 32 p. avec 24 pl. Paris, Delagrave.

Conway, W. M. Art as an historical factor. (Art Journal, April.)

Cuyer, E. Les Allures du cheval, démontrées à l'aide d'une planche coloriée, découpée, superposée et articulée, texte et dessins d'après nature. Avec une introduction par M. Mathias Duval. Avec une planche coloriée et 13 fig. 8⁰, 43 p. Paris, J. B. Baillière et fils.

Deditius, C. Farbige Vorlegeblätter. Zum Gebrauch f. den Unterricht im Freihandzeichnen. Fol. (20 Chromolith. mit 1 Bl. Text.) Leipzig, Seemann. In Mappe M. 9. —.

Diercks, Gustav. Das arabische Ornament. 8⁰, 32 S. M. 1. —. (Sammlung kunstgewerbl. u. kunsthist. Vorträge, Nr. 9. Leipzig, Schloemp.

Drews, M. Anleitung zur Majolikamalerei. 8⁰, 53 S. Berlin, Schorer. M. 2. —.

Eitelberger, R. v. Geschichte und Geschichtsmalerei. (Mitth. d. Oesterr. Museums, 208.)

Evans, G. H. Perspective Class Sheets. Specially prepared for Use in Schools of Art and Art Classes under the Science and Art Department. Sets A B C. Fol. sd. Simpkin. ca. 6 d.

Zur Fachschulfrage. (Blätter für Kunstgewerbe, XII, 6.)

Förster, Ernst. Künstler und Kunstschreiber. (Allgem. Ztg., B. 37.)

Foster, Vere. Simple lessons in Water-Colour. Eight Facsimiles of Original Water-Colour Drawings and 30 Vignettes after various Artists. With full Instructions by an Experienced Master. 4 Nos. 4⁰, sd. ca. 6 d.; I vol. 3 s.

Germain. La faculté des arts et l'ancien collège de Montpellier. (Rev. critique 1883, N⁰. 20.)

Gugel, E. Architectonische vormleer. 2e deel. De vormen der binnen ordonnantien. Met beschrijving. 1e aft. gr. 8⁰, bl. 1—48 en 20 gelith. platen in fol. f. 5. —.

Heinzerling, Fr. Die Pflanze in Kunst und Kunstgewerbe. (Westdeutsch. Gewerbebl., I, 1.)

Helbig, J. Le nu dans la statuaire et la peinture. (Rev. de l'art chrétien, XXXIII, 2.)

Jouffroy, T. Cours d'esthétique. Suivi de la thèse du même auteur sur le sentiment du beau et deux fragments inédits et précédé d'une préface par M. Ph. Damiron. 4e édition. 18e jésus, XX, 491 p. Paris, Hachette & Cie. Fr. 50. —.

Jouin, H. Pages et livres d'artistes. (Revue des arts décorat., 9.)

Kayser. Wandtafeln für den baugewerblichen Unterricht. 1. Lfg. Imp.-Fol. (5 color. Taf.) Mit autogr. Text. gr. 4⁰, 10 S. Leipzig, Knapp. M. 5. —.

Keller, L. Anatomische Schulwandtafeln I—V. Chromolith. Imp.-Fol. Karlsruhe, Bielefeld's Verlag. Auf Leinw. gedr. mit Stäben. M. 6. —.

Kühn, A. Praktische Oelmalerei, Aquarell-, Miniatur- und Fresko-Malerei, die Malerei auf Porzellan, Majolika, Glas, Holz und Geweben, die Chines., Pariser und Gouache-Malerei, die Spritzarbeit auf Holz, Leder und Stoffen etc. Nebst vielen wissenswerthen einschlägigen Arbeiten und Recepten. Für angehende Künstler, Gewerbetreibende und zum Selbstunterricht. 8⁰, 179 S. Berlin, Mode's Verlag. M. 2. —.

Kunst, De, de Kunstenaar en de Kritick. (De Portefeuille 1883, Nr. 7.)

Lach-Szyrma. Preservation of Antiquities. (Antiquary, March.)

Lechevalleur-Chevignard. Causerie sur l'étude des ornements. (Rev. des arts décorat., 9.)

Lehmann, Ad. Der erste Zeichenunterricht an allgemeinen wissenschaftlichen Lehranstalten. (Zeitschr. des Vereins deutscher Zeichenlehrer, X, 11 ff.)

Menard, E. F. W. Der Zeichenunterricht in der Volksschule. Ein theoretisch-praktisches Handbuch für Seminaristen u. Lehrer. I. Thl.: Das Elementarzeichnen od. das Zeichnen im Linien- und Punktnetz. (Mit 24 lith. u. 2 chromolith. Taf.) 4⁰, 85 S. Neuwied, Heuser's Verlag. In Mappe M. 5. —.

Milholme, W. Originality in Art. (Art Journal, May.)

Müllner, Alfons. Ueber die Bedeutung der prähistorischen Forschung für die Geschichte. (Mittheil. der anthropolog. Gesellsch. in Wien, N. F., II.)

Naville. La science et l'art. (Critique philosoph. 1883, 28 avril.)

Nisbet, Hume. Life and Natur Studies. Part 4: Marine, Ships, Sunshine an Shadow. Part 5: Aerial, Perspective, Distance, Montains Lakes etc. Part 6: Fore Grounds, Flowers, Weeds, Stones, Cottages etc. 8⁰, sd. 32 p. Edinburgh, A. and G. Brown. Each 6 d.

Passepont, J. Études de l'ornement: Les grecques et les méandres. (Rev. des arts décorat., 11.)

Peters, Th. Die Schablonen-Malerei. Musterblätter für Decorations-Maler. Aubeldr. von C. F. Kaiser. 1. Hft. gr. 8⁰, 7 Bl. Hildesheim, Lax. M. 2. 50.

Pillet, J. Le Dessin dans l'enseignement primaire, conférence faite le 6 avril 1882, dans la séance d'ouverture de la session normale pour la préparation des candidats au certificat d'aptitude à l'enseignement du dessin. 18⁰, 72 p. Paris, Delagrave.

Portig, Gust. Die nationale Bedeutung des Kunstgewerbes. gr. 8⁰, 39 S. Berlin, Habel. M. —. 75. (Deutsche Zeit- u. Streitfragen, herausgeg. von Frz. v. Holtzendorf, 177. Heft.)

Programme de l'enseignement et des conditions d'admission à l'école spéciale d'architecture de Paris. 12⁰, 16 p. Paris, Delalain frères.

Quilter, Harry. The nemesis of art; or, a philistine lecture. (Art Journal, May.)

Raetz, Th. Geometrie für Künstler und Handwerker oder prakt. Anwendung der Geometrie u. des geometr. Zeichnens auf die techn. Gewerbe. Zum Gebrauche f. Bau-Eleven, Klempner, Kupferschmiede etc. Ein Lehrbuch f. den Schul- u. zum Selbst-Unterricht. Mit 465 Fig. auf 22 (lith.) Taf. (in 1 Bd. carton.). 9. Aufl. gr. 8⁰, VIII, 120 S. Strassburg, Schultz & Cie. M. 5. —.

— Praktische Anleitung zur Projections-Lehre für Kunst-, Gewerbe- und Fach-Schulen, wie auch zum Selbstunterricht für Bau-Eleven, Maurer, Zimmerleute etc. Mit 8 (lith.) Fig.-Taf. gr. 4⁰, 24 S. Strassburg, Schultz & Cie. M. 1. 50.

Regnet. Französischer Chauvinismus in der Kunst. (Gegenwart 1883, Nr. 16.)

Renseignement, le, artistique, bulletin des expositions et concours. 1re année, Nr. 1. (6. Mai 1883). 4⁰, à 3 col., 4 p. Paris, imp. Desgrandchamps. Abonnements: Paris, un an fr. 8. —.; départements fr. 9. —.; étranger fr. 11. —. Un numero fr. —. 15.

Riegel, H. Die Museen als allgemeine Bildungsmittel. (Allg. Ztg., B. 10.)

— Zeichnen und Malen. (Deutsches Kunstblatt, 1883, Nr. 12.)

Robélus, A. et P. Cl. Guide pour l'enseignement du dessin à donner dans les écoles communales et les écoles d'application annexées aux écoles et aux sections normales primaires, d'après le nouveau programme. 3e degré. gr. 8⁰, 27 p. et 16 pl. Gand, J. Vuylsteke. fr. 1. 85.

Rooses. Het onderwijs der kunstgeschiedenis. (Nederlandsch Museum, 1882, 4.)

Rose, J. Mechanical Drawing Self-Taught. Illustrated. 8⁰. London, Low. 16 s.

Rosenstiehl. Définition des couleurs complémentaires. (Journal de physique, 1883, mars.)

Schasler, Max. Die Farbenwelt. Ein neuer Versuch zur Erklärung der Entstehung und der Natur der Farben, nebst einer praktischen Anleitung zur Auffindung gesetzmässig harmonischer Farbenverbindungen. I. Abtheil.: Die Farben in ihrer Beziehung zu einander u. zum Auge. Mit einer (lith.) Figurentafel. (102 S.) M. 2. —. (Sammlg. gemeinverständl. wissenschaftl. Vorträge, herausg. v. Rud. Virchow u. Fr. v. Holtzendorf, Heft 409 u. 410.)

Schier, O. Das geometrische Zeichnen in der Knaben-Bürgerschule. (Zeitschr. d. Ver. österr. Zeichenlehrer, 4.)

Schulz, Joh. Frdr. Chr. Der Volksschul-Zeichen-Unterricht. Für Lehrer bearbeitet. 2 Thle. 4⁰. Wittenberg, Herrosé's Verl. M. 4. 50.

Sculptor, the, and Art Student's Guide to the Proportions of the Human Form, with Measurements in Feet and Inches of Full-grown Figures of both Sexes of Various Ages. The Plates reproduced by John Sutcliffe from the Original Treatise entitled „Polycletus“ by Dr. Gottfried Schadow; the Text translated from the German by James J. Wright. Fol. Chapmann and Hall. 31 s. 6 d.

Solvay, Lucien. La critique et les critiques. 8⁰, 24 p. Bruxelles, C. Muquardt.

Stolz, Michael. Der Zeichenunterricht als Mittel allgemeiner Bildung. (Zeitschr. d. Ver. österr. Zeichenlehrer, 10 ff.)

Stuhlmann, A. 40 Wandtafeln für den ersten Unterricht im freien Zeichnen. Ein Lehrmittel für Volksschulen. 8. Aufl. Lith. gr. fol. Hamburg, Nestler & Melle. M. 5. 40.

Sybel, Ludw. v. Kritik des ägyptischen Ornaments. Archäologische Studie. Mit 2 lithogr. Taf. gr. 8⁰, 41 S. Marburg, Elwert's Verlag. M. 1. 20.

Thausing, M. Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft. (Oesterr. Rundschau, 5.)

Thebussem. El correo y la pintura; carta dirigida al Sr. D. Justo Rodriguez de Alba. 4⁰, 19 p. Madrid, Manuel G. Hernández. 1883. (No se ha puesto á la venta.)

Venanzi, A. Sull' insegnamento del disegno: quattro lettere a proposito del libro „Gli elementi del disegno e gli stili dell' ornamento“ di Camillo Boito. 16⁰, 42 p. Assisi, tip. Frobel. L. 1. —.

Véron, Eug. L'enseignement du dessin. (Courr. de l'Art, 15.)

Walke. Die Perspective in ihrer Anwendung auf Kunst und Kunstgewerbe. (Die Mappe, 1.)

Wandtafeln zur Kunstgeschichte. Darstellungen der bedeutendsten Denkmäler der Baukunst f. den Unterricht in der Kunstgeschichte, ausgewählt und eingeleitet von Wilh. Lübke, gezeichnet v. C. Gunzenhauser. 1. Lfg. Imp.-Fol. (6 Steintaf.) Stuttgart, Wittwer. M. 12. —.

Wohlien, Heinr. 40 Wandtafeln für die zweite Unterrichtsstufe im freien Zeichnen. Eine Sammlung ornamentaler Flächenfiguren. Zum Gebrauche an Volksschulen. 5. Aufl. Lith. gr. Fol. Hamburg, Nestler & Melle. M. 8. 25.

Wooder, John. The Aesthetic and modern Aestheticism: A popular History of Society as affected by Taught, Culture and Art. 8⁰. Marshall (Cheltenham) Simpkin. 2 s. 6 d.

Woytt, Gustav. Das Skizzenbuch des Zeichenlehrers, zum Gebrauche beim Unterricht in der Schule u. zum Selbstunterrichte gezeichnet u. systematisch zusammengestellt. I. Thl. (Stufe I—III). Ausg. A. gr. 8⁰. (95 Steintaf. mit 16 S. Text.) Essen, Bädeker. geb. M. 4. 50. Ausgabe B: einzelne Blätter in Mappe M. 5. —.

Wurmbrand, G. Graf. Die Elemente der Formgebung und ihre Entwickelung. (Mittheil. der anthropol. Gesellschaft in Wien, N. F., II.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Abel, Eugen. Johannes Mezertius, der Begründer der dacischen Epigraphik. (Ungarische Revue, 1883, 5.)

Adams, H. B. Saxon Tithring-men in America. Read before the American Antiquarian-Society, 21. Oct. 1881. 8⁰, IV, 23 p. Baltimore. 1 s. 6 d.

Andrée, Rich. Die prähistorischen Steingeräthe im Volksglauben. (Mittheil. der anthropolog. Gesellschaft in Wien, N. F., II.)

Assos. Die Ausgrabungen in Assos. (Centralbl. der Bauverwaltung, 7.)

Ball, A. de. Bericht über die Ausgrabungen auf der alten Burg zu Xanten bis Mitte November d. J. 1881. (Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfreund. im Rheinlande, 74.)

Barbier de Montault, X. Un documento Anagnino inedito del secolo XII. (Arch. stor. artist. della città e prov. di Roma, IV, 7.)

— Le symbolisme du bélier sur les crosses d'ivoire. (Revue de l'art chrétien, XXXIII, 2.)

Bauer, A. Neue Funde aus Aegypten. (Allgem. Ztg., B. 104.)

Bayern, Fr. Contribution à l'archéologie du Caucase. Précédé d'une introduction biographique par Ernest Chantre. 8⁰, XIX, 90 p. Lyon, impr. Pitret ainé.

Beaurepaire, E. de. La fonderie de Port-en-Bessin et le cimetière gaulois de Mondeville, près Caen. (Bullet. de la Soc. d'Antiquaires de Normandie, 10.)

Belger, Ch. Der Löwenwürger auf dem Altarfries von Pergamon. — Zur Frage über die Verwundung d. sterbenden Galliers. (Archäol. Ztg., Bd. 41, 1.)

Beltz, R. Die neuesten prähistorischen Funde in Mecklenburg 1881—1882. (Jahrb. d. Ver. f. mecklenburg. Gesch., 1882.)

Berger, Stefan. Ueber die Fibula in Böhmen. (Mittheil. der anthropolog. Gesellsch. in Wien, N. F., II.)

Bertoletti, Antonio. Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana in Roma, nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studii negli archivii romani. (Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di stor. patria per le provincie modenesi e parmensi. Serie III, vol. I, parte I.)

— Giunte agli Artisti Lombardi in Roma. (Arch. stor. Lombardo, X, 1.)

Betrachtungen über einige Lücken in unserer kunstgeschichtlichen Litteratur. (Zeitschr. f. Museologie, 7 ff.)

Beyschlag. Ein Tag in Ravenna. (Deutsch-evang. Blätter, VIII, 4.)

Blanchère, R. de la. Briques romaines des terres Pontines. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, II, 5.)

Blind, K. Virchow's Old Trojan Tombs and Skells. (Academy, 567.)

Bötticher, Adf. Auf griechischen Landstrassen. gr. 8⁰, III, 256 S. Berlin, Paetel. M. 5. —.

Boni, Giacomo. L'avvenire dei nostri monumenti: memoria diretta alla Commissione pei monumenti. 16⁰, 14 p. Venezia, tip. del Tempo.

Bonnet. Un grand artiste protestant en Lorraine. (Bullet. de la Société de l'histoire du protestantisme français, 1883, 4.)

Bournand, F. Précis de l'histoire de l'art, redigé conformément aux programmes officiels. 12⁰, VIII, 144 p. Paris, Delalaine fr. Fr. 1. 50.

Brent. On Anglo-Saxon Discoveries at Stowting. (Journal of the British Archæol. Association, XXXIX, 1.)

Brianchon, M. Notes présentées en 1878, 1880, 1881 à la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure. 8⁰, 26, 45 et 37 p. Rouen, Cagniard.

Briese, Alfred. Hatten die Römer ein Verständniss für Naturschönheit? (Preussische Jahrbücher, LI, 5.)

Brizio, Edoardo. La grotta del Farnè nel comune de San Lazzaro presso Bologna. 4⁰, 50 p. Bologna 1882. (Dalle Mem. dell' Accadem. delle Scienze dell' Istituto di Bologna 1882.)

— Necropoli arcaiche bolognesi: sunto di comunicazione alla Deputazione di storia patria della Romagna. 8⁰, 8 p. Bologna 1882. (Dalla Gazzetta dell' Emilia, 1881, n. 86.)

Brown, G. Baldwin. The treatment by the Greeks of subjects from ordinary life. (Art Journal, May ff.)

Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure T. 21. (Année 1882.) 8⁰, XXXII, 248 p. Nantes, Forest et Grimand.

Bulletin de la Société archéologique de Vervins (Aisne). La Thiérache T. 7. 4⁰, 208 p. et pl.) Vervins, au secrétariat de la Société.

Bulletin, Le, des beaux-arts (France, de 1500 à nos jours), 1re année, N⁰ 1, avril 1883. 4⁰, 16 p. avec fleurons, culs-de-lampe, lettres ornées et 1 planche hors texte. Paris, Fabre. Abonnement: Paris, un an fr. 20. —.; départements fr. 25. —.; Union postale fr. 30. —. Le numéro 1 fr. 3. —.

Caffi, Michele. Vincenzo Civerchio (pittore, intagliatore, architetto da Crema). (Arch. storico ital., 135.)

Campori, G. Gli architetti e gl'ingegneri civili e militari degli Estensi dal secolo XIII al XVI. Memoria. (Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi, Serie III, vol. I, p. I.)

Cavallari, Franc. Sav. Sulla topografia di talune città greche di Sicilia e dei loro monumenti. 8⁰, 112 p. Palermo 1879. (Dall' Arch. storico siciliano, anno IV, fasc. I—II.)

Cavallari, Franc. Sav. Thapsos; appendice alla memoria „La città e le opere di escavazione in Sicilia anteriori ai Greci". 8⁰, 19 p. e 1 tav. Palermo 1880. (Dall' Arch. storico siciliano, nuova serie a. V.)

Chardin, J. Les voyages de Jean Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient. 1re partie: De Paris à Hispahan (1671—1675). Collationné sur l'édition originale réduit et annoté par George Mantoux. 18 jésus, VII, 179. Paris, Dreyfous.

Charnay. The ruins of Central-America. (North American Review, April.)

Chatellier, P. du. Exploration de quelques sépultures de l'époque de bronze dans le nord du dép. du Finistère. (Comité des travaux histor. Bulletin 1882, 2.)

Chauvet, G. Deux sépultures neolithiques près de Fouqueure (Charente); rapport présenté à la Société archéologique et historique de la Charente au nom de la commission des fouilles. 8⁰, 12 p. et 2 pl. Angoulême, Goumard.

Cimetières mérovingiens récemment découverts en Basse-Normandie. (Bullet. de la Soc. d'Antiquaires de Normandie, 10.)

Claretta. I marmi scritti di Torino e suburbio dai bassi tempi alla metà del secolo decimottavo. (Atti della Società di archeologia e belle arti per la prov. di Torino, IV, 2. 3.)

Clémencet. Notices sur les découvertes archéologiques faites à Seurre, Côte d'Or. (Mémoires de la Soc. éduenne, N. Sér., 10.)

Clere, M. Inscriptions de Samos. (Bullet. de corresp. hellénique, VII, 1.)

Collana, la, artistica, giornale ebdomadario musicale artistico-critico-letterario. Fol. Napoli, tip. Frat. Orfeo. p. anno L. 5. —.

Commission des antiquités et des arts du département de Seine-et-Oise (Commission de l'inventaire des richesses d'art). 2e Fascicule. 8⁰, 123 p. Versailles, Cerf & fils.

Comparetti, D., u. C. **Smith.** Die Goldtafel von Petelia. (Journal of Hellenic Studies, 3.)

Conze. Jahresbericht über die Thätigkeit der kaiserl. deutschen archäologischen Gesellschaft. (Sitzungsberichte der kgl. preuss. Akademie d. Wissensch. zu Berlin, XXI.)

La Côte-d'Or et ses monuments druidiques. (Rev. britannique, 1882, novemb.)

Crull, F. Die Decoration des Innern der Kirche St. Nikolai zu Wismar. (Jahrb. d. Vereins für mecklenburg. Gesch., 1882.)

Dannenberg. Der Turnosenfund von Wittmund; Münzfund; Ein numismatisches Gemälde. (Zeitschrift f. Numismatik, X, 4.)

Dareste, R. Les Papyrus gréco-égyptiens. 4⁰, 11 p. Paris, impr. nationale.

De Decker, P. Restitution des chefs-d'œuvres de l'école flamande. (Rev. générale, févr. 1883.)

De Michelis, G. Istituzioni di antichità greche, per uso delle scuole ginnasiali; con un' appendice sulla mitologia comparata. 16⁰, VI, 136 p. Roma, Aless. Manzoni. L. 2. —.

Desjardins, E. Sur quelques monuments épigraphiques d'Aix en Savoie; Organisation d'un pays romain en Gaule aux premiers siècles de l'Empire. 8⁰, 12 p. Vienne, imp. Savigné.

De Stefani, Stefano. Nuove scoperte di antichità nei circondarii di Legnano e Sanguinetto. 8⁰, 4 p. Roma 1882. (Dalle Notizie degli scavi di antichità, 1882.)

Diner, Joseph. Archäologisch-epigraphischer Bericht aus Ungarn, 1878—1881. (Archäol.-epigr. Mittheil. aus Oesterreich, VII, 1 ff.)

Discovery, the, of a Roman Synagogue in Tunis. (Academy, 571.)

Dörpfeld, W. Ueber das Schatzhaus der Sikyonier in Olympia. (Mitth. d. deutsch. Archäol. Instit. zu Athen, VIII, 1.)

— Ueber Schliemann's neueste Forschungen. (Neue evangel. Kirchen-Ztg., 1883, 17.)

Drouin. Les inscriptions de Tunis. (Le Muséon, II, 2.)

Du Chatellier, P. De la destination des menhirs; Oppidum de Tronoen. 8⁰, 23 p. Tours, Bousrez.

Duchesne. Les Nécropoles chrétiennes de l'Isaurie. IV. (Bull. de corresp. hellénique, VII, 3. 4.)

Du Cleuzion, H. L'Art national, étude sur l'histoire de l'art en France. T. 2. Les Francs; les Byzantins; l'art ogival. gr. 8⁰, 708 p. avec 10 chromolith., 10 pl. tirées à part et 494 grav. exécutées d'après les dessins de l'auteur. Paris, Le Vasseur. Les deux vols. fr. 80. —.

Dumont. Sur le rapport de M. Maspero concernant les travaux de la mission archéologique du Caire, durant l'année 1882. (Compt. rend. de séances de l'Acad. des Inscriptions, 1882, Oct.—Dec.)

Dumuys, L. Les Fouilles de Sanxay (Vienne); documents inédits, suivis de la biographie du R. P. de la Croix, de la Compagnie de Jésus. 12, 30 p. Orléans, Colas.

Dutan. Un prétendu tombeau de S. Luc à Ephèse. (Contemporain, févr.)

Ebers, G. Das Alte in Kairo und in der arabischen Cultur seiner Bewohner. (Nord u. Süd, 1883, Mai.)

— Cairo: the Old in the New. I. (Contemporary Rev., 1883, May.)

Eitelberger, R. v. Die Beuroner Benedictiner-Congregation und die Restaurirung der Benedictiner-Abtei „Emaus" in Prag. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., N. F., IX, 1.)

Elliot. Notice of a Buddhist Tope in the Pittâpure Zamindari. (The Indian Antiquary, 1883, February.)

Ewerbeck, Frz., u. Alb. **Neumeister.** Die Renaissance in Belgien und Holland. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur u. Kunstgewerbe in Orig.-Aufnahmen. (In ca. 30 Hftn.) 1. Hft. Fol. (12 Steintaf. mit 1 Bl. deutschen u. französ. Text.) Leipzig, Seemann. M. 4. —.

Fantaguzzi. Sulla Necropoli dell' epoca romana fuori Porta di Caterina in Asti. (Atti della Società di archeol. e belle arti per la provincia di Torino, IV, 2. 3.)

Faraglia, N. Le memorie degli artisti napolitani pubblicate da B. De Domenici; secondo studio critico. (Archiv. stor. per le prov. napolitane. Napoli, F. Furchheim.)

Feste date da Toscani e Veneziani in Constantinopoli nel carnevale 1524, narrate da Carlo Zeno, vicebailo a Jacopo Corner in lettera del 12 febbraio, e pubblicate dal co. Contarini Dal Zaffo con note per le nozze Marcello-Agostini Della Seta. 8⁰, 24 p. non num. Venezia, Kirchmayr & Scozzi, 1882.

Fine Arts Memorandum Book: a Record of Paintings, Sculpture and other Works of Art. 18⁰. roan limp. Waterston. 2 s.

Fleury, P. de. Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Angoumois, publiés d'après les originaux. 4⁰, 63 p. Angoulême, Goumard.

Förster, E. Fünf Bücher Leonardo da Vinci's. (Allgem. Ztg., B. 162 ff.)

— Neues zur älteren italienischen und zur deutschen Kunstgeschichte. (Allgem. Ztg., B. 25.)

Förster, R. Zum Pariser und Wiener Anonymus über Athen. (Mitth. d. deut. archäol. Inst. zu Athen, VIII, 1.)

Foucart, P. Inscriptions du Pirée de la collection de M. Alex. Mélétopoulos. (Bullet. de corresp. hellénique, VII, 1.)

Fouilles, les, de Vancenne en 1882. (Annales de la Société archéol. du Namur, 1883, 4e liv.)

Freshfield. Prehistoric Remains near San Remo. (Academy, 573.)

Fresneau, A. L'atelier français en 1882. (Contemporain, 1883, mars.)

Furtwängler. Eine Ausgabe der Funde von Olympia in einem Bande. (Preuss. Jahrbücher, 1883, April.)

Gerson, J. La Danse macabre (1425). 8⁰, 23 p. avec vign. Paris, Willem.

Ghirardini, Gherardo. Di un Sepolcreto antichissimo scoperto presso Corneto-Tarquino. 4⁰, 32 p. con 1 tav. Roma 1882. (Dalle Notizie degli scavi di antichità 1881.)

Gori, F. I Septi Giulii, la Basilica ed il Partico di Nettuno e le Terme di Agrippa ricercate e dimostrate. Dissertazione recitata nella R. Università Romana. (Arch. stor. artist. della città e prov. di Roma, IV, 7.)

— Gli ultimi scavi di Roma. (Arch. stor. artist. della città e prov. di Roma, IV, 7.)

Griswold, W. A. A General Index to the „Contemporary Review" the „Fortnightly Review" and the „Nineteenth Century". 8⁰, 36 p. Mc Bangor. 10 s.

Hach, Theodor. Das Kirchlein zu Haddebye. (Archiv f. kirchl. Kunst, 4. 5.)

Hamard. Découvertes archéologiques au mont de Hermes (Oise). (Comité des travaux histor. Bulletin 1882, 2.)

Hauser, K. Neue Römerfunde in Kärnten. (Carinthia, 72.)

Hauvette-Besnault, A. Inscriptions de Délos. (Bullet. de corresp. hellénique, VII, 1.)

Haverfield. The Roman Inscription near Broussa. (Academy, 575.)

Heger, Franz. Grosser Fund prähistorischer Bronzen bei Dux in Böhmen. (Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien, N. F., II.)

Helbig, W. Scavi di Vulci. (Bullettino dell' instituto di correspondenza archeol., 3.)

Henne Am Rhyn, O. Das vorchristliche Rom. Mit 23 Illustr. nach einer Vogelschaukarte. 72 S., 8⁰. Zürich, Orell, Füssli & Co. (Europäische Wanderbilder 42. 43. Hft.) M. 1. —.

Henzen, G. Iscrizioni del ponte di Kiachta nella Commagene. (Bullett. dell' instit. di corresp. archeol. 4.)

Heuzey, L. Le roi de Tello et la periode archaïque de l'art chaldéen. (Revue archéol. tom. 44, 11.)

Hippeau, C. Le Théatre à Rome, origines, jeux fescennins, atellanes etc. 8⁰, XIV, 238 p. Paris, Cerf.

Hirschfeld, O. Epigigraphische Mittheilungen. 1. Inschriften aus Bosnien. 2. Inschriften aus Kärnten. (Archäol. epigr. Mittheil. aus Oesterreich, VII, 1.)

James. L'art anglais. (Revue artistique. 1883. 1er mai.)

Italia, L', pereodico, artistico, illustrato. Anno I n. 1. 4⁰. Roma, Bontempelli. Anno L. 10. —; un num. L. —. 50.

Kalkmann, A. Ueber Darstellungen der Hippolytos-Sage. (Archäol. Zeitung, Bd. 41, 1 ff.)

Karabacek, Jos. Die Theodor Graf'schen Funde in Aegypten. [Der Papyrusfund von El-Faijum. Die textilen Gräberfunde.] Ein Vortrag, geh. am 27. März 1883 zur Eröffnung der Ausstellung dieser Funde im k. k. Oesterr. Museum f. Kunst und Industrie. gr. 8⁰, 43 S. Wien, Gerold & Co. in Comm. M. 1. 20.

Kaulens, Assyrien und Babylon. (Historisch-politische Blätter 91, 8.)

Keller. Eine neue römische Inschrift in Mainz. (Correspondenzblatt des Gesammtsvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine. Nr. 1. 2.)

Kenner, Friedr. Der römische Grabstein von der Zweierwiese bei Fischau. (Berichte des Alterthums-Vereins zu Wien, XXI.)

Kiepert, H. Karte der Ruinenfelder der Umgegend von Babylon nach den von den Offizieren der brit. Marine Selby, Bewsher und Collingwood 1861—1865 ausgeführten und 1871 zum Theil publicirten Aufnahmen. 1:500000 (1/3 der Originalkarten.) Gez. v. Rich. Kiepert. Chromolith. gr. f⁰. (Aus „Zeitschr. d. Gesellschaft f. Erdkunde" zu Berlin.) gr. 8⁰, 28 S. Berlin. D. Reimer. M. 3. —.

— Zur Karte der Ruinenfelder von Babylon. (Zeitschr. d. Gesellsch. f. Erdkunde, XVIII, 1.)

Klenze's, Leo v. Religions-politischer Rücklass. Historisch-politische Blätter, XCI, 6.)

Koehler, U. Choregeninschrift aus Athen. — Inschriften der Ergastinen. (Mittheilungen d. deut. archäol. Instit. zu Athen, VIII, 1.)

Koenen, K. Ueber griechischen Einfluss auf die rheinisch-gallische Töpferkunst, sowie über eine Gallerieansiedlung zu Horchheim und deren Entstehungszeit. (Rhenus, Beiträge z. Gesch. d. Mittelrheins, I, 1.)

Krickletbwaite. On the Crypts at Hexhamand Ripon. (Journal Archäological, 156.)

Kroker, Ernst. Gleichnamige griechische Künstler. Ein Beitrag zur antiken Künstlergeschichte. gr. 8⁰, 49 S. Leipzig, Engelmann. M. 1. —.

Lanciani. Singulare lucerna di bronzo. Memorie redite di trovamenti di antichità tratte dai codici ottoboniani di P. L. Ghizzi. (Bullett. d. Commiss. archeolog. municipale di Roma, X, 4.)

Lange, K. Das Laokoon-Fragment in Neapel. (Archäol. Zeitung, Bd. 41. 1.)

Laumonier. Les monuments mégalithiques. Societé des antiquaires de l'Ouest, Bulletin 1882, IIIe trimestre.)

Lavergne. Mélanges épigraphiques. (Mémoires de Gascogne, janvier.)

Leicht, M. Di un sepolcro scoperto in Cividale di Friuli. 8⁰, 24 p. Venezia, tip Fontana. 1881. (Dall' Ateneo Veneto, serie IV, Agosto 1881.)

Lejeune, Th. Monographie archéohistorique de l'ancienne abbaye de Saint-Pierre à Lobbes (654—1794). T. IV. 8⁰, 360 p., et 6 pl. Mons, imp. Hector Manceaux. fr. 6. —.

Lenormant, Fr. A travers l'Apulie et la Lucanie. (Revue des deux mondes 1883, 1er avril.)

— Peintures de deux vases étrusques trouvés à Caeré. (Gazette archéologique, 6.)

— Pénélope, miroir étrusque. — Ivoires étrusques. (Gazette archéologique, 6.)

Lewis. The Antiquities of Autun. (Archaeological Journal Nr. 157.)

Liebenau, v. Die Antiquitäten von Seedorf. (Anzeiger f. schweizer. Alterthumskunde 1883, Nr. 2.)

Liesen, B., u. F. **Schneider**. Die Bertichildis-Inschrift zu Kempten bei Bingen. (Jahrbücher d. Ver. v. Alterth.-Freunden i. Rheinlande, 74.)

Lièvre, A. F. Exploration archéologique du département de la Charente. II. Canton de Mausle. 8⁰, p. 129 à 207 et 11 pl. dont 1 carte. Angoulême, Goumard.

Limur, de. Composition et gisements probables des haches en pierre poli et des colliers conservés dans le musée de la Société polymatique. 8⁰, 19 p. Tours, Bousrez.

Loewy, Emanuel. Unedirtes aus Rhodos. — Inschriften aus Gjölbaschi. (Archäol.-epigr. Mittheilungen aus Oesterreich, VII, 1.)

Lolling, H. G. Das Artemision auf Nordeuböa. Mittheilung. d. deut. archäol. Instit. zu Athen. VIII, 1.)

Ludlow. Les fouilles de l'Institut archéologique américain à Assos. [2e campagne 1882.] (Revue archéologique 1882, décembre.)

Mau, A. Scavi di Pompei. (Bullett. dell' instituto di corresp. archeol., 3. 4.)

Mehlis, C. Funde von Eisenberg-Rufiana. (Jahrbücher d. Ver. v. Alterthumsfreunden i. Rheinlande, 74.)

Mémoires de la Société des antiquaires du Centre (1882). 10e vol. 8⁰, XVI, 321 p. et pl. Bourges, impr. Pigelet et fils et Tardy.

Memoires de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin. T. IV. 8⁰, XXXVI, 115 p. Pontoise, impr. Paris.

Meyer, A. B. Die Nephritfrage kein ethnologisches Problem. Vortrag, geh. zu Dresden im März 1883. gr. 8⁰, 24 S. Berlin, Friedländer & Sohn. M. —. 60.

— L. Der Camposanto von Memphis. (Deutsche Revue 1883, Mai.)

— Pompejanische Spaziergänge. (Grenzboten 1883, Nr. 17 ff.)

Michel, A. Les artistes français et l'Alsace-Lorraine. (Revue alsacienne 1883, mars.)

— Frédéric II et les arts à la cour de Prusse. (Revue des deux mondes 1883, 15e avril.)

Milchhoefer, A. Die Anfänge der Kunst in Griechenland. Studien. Mit zahlreichen Abbildungen. gr. 8⁰, VII, 247 S. Leipzig, Brockhaus. M. 6. —., geb. M. 7. —.

Molon, Franc. Le necropoli atestine. 8⁰, 13 p. Sanremo 1882. (Dalla Nuova Antologia, serie II, vol. XXXI.)

Monceaux. Inscriptions de Thessalie: Le calendrier thessalien. (Bulletin de correspondance hellénique 1883, 1.)

Monkhouse. Day's Every-day Art. (Academy, Nr. 570.)

Morel. Inscriptions chrétiennes des Aliscamps. (Comité des travaux histor. Bulletin 1882, 2.)

Morgand, H. L'administration des Beaux-Arts. (Revue générale d'administration, 1883, février.)

Much, Rudolf. Ueber die Anfertigung der Steingeräthe. (Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien. N. F. II.

Müller, H. Archäolog. Funde am Burgberg von Michelsberg. (Correspondenzbl. d. Ver. f. siebenbürg. Landeskunde, VI.)

Murray. Vases d'Jalysos. (Revue archéologique 1882, décembre.)

Zur Nephrit-Frage. (Allgem. Zeitg., Beil. 108.)

Nissardi, F. Frammento di tavola d'onesta missione. (Bull. dell' instit. di corresp. archeol. 3.)

Notes sur l'art anglais. (Revue artistique 1883, 15e avril).

Ohlenschlager. Eine wiedergefundene Römerstätte. (Ausland 1883, Nr. 19.)

Otte, Heinr. Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie d. deutschen Mittelalters. 5. Aufl. In Verbindung m. d. Verf. bearb. v. Oberpfr. Ernst Wernicke. (In 2 Bdn. oder 8 Lfgn.) 1. Lfg., gr. 8⁰. Leipzig, T. O. Weigel. M. 4. —.

Palumbo. Sur quelques-unes des dernières découvertes archéologiques en Grèce. (Le Muséon II. 2.)

Päthak. An Old-Canares Inscription. (Indian Antiquary 1883, April.)

Pauli, C. Die altlateinische Inschrift des Gefässes vom Quirinal. (Altitalische Studien, herausg. von Carl Pauli, 1.)

Paulus, Ed. Bilder aus Kunst und Alterthum in Deutschland. 8⁰, VIII, 223 S. Stuttgart, Bonz & Co. M. 2. —., geb. M. 3. —.

Peladan. Le grand œuvre d'après Léonard de Vinci. (Artiste 1883, janvier.)

Pepe, Cristoforo. Monografia di Metaponto. 16⁰, 39 p. Castrovillari, tip. del Calabrese. L. —. 50.

— Ludovico. Notizie storiche ed archeologiche del l'antica Gnathia. 8⁰, IX, 169 p., con 4 tav. Ostuni, tip. „Ennio" di G. Tamborrino. L. 3. —.

Petrie. The Domestic Remains in Ancient Egypt. (Archæological Journal, Nr. 157.)

Pigorini, Luigi. Museo e scavi di Corneto-Tarquinii. 8⁰, 8 p. Roma 1882. (Dal giornale L'Opinione, n. 99.)

Pinchart. Quelques artistes et quelques artisans de Tournai des XIVe, XVe, XVIe siècles. (Bull. de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique 1882, Nr. 12.)

— Sur la correspondance artistique du comte de Cobenzl. (Compte rendu des séances de la Commission royale d'histoire de l'Académie de Belgique, IV. Ser., XI, 1.)

Poole. The Progress of Discovery in Egypt. (Academy, Nr. 567.)

Pottier et **Reinach**. Fouilles dans la Nécropole de Marina (suite). (Bulletin de correspondance hellénique, VII. 3. 4.)

Prosdocimi, Alessandro. Notizie delle necropoli euganee di Este. 4⁰, 35 p., con 8 tav. Roma 1882. (Dalle Notizie degli scavi di antichità. 1882.)

Raffael als Architekt. (Deutsche Bauzeitg., 29.)

Rahn, J. Fundberichte aus dem Wallis und aus Beromünster. Mit Abbildungen. (Anzeiger f. Schweiz. Alterthumskde., 1883. Januar.)

— Der Schild von Seedorf. (Anzeiger f. schweizerische Alterthumskunde 1883, Nr. 2.)

Ramsay, W. M. Inscriptions de la Galatie et du Pont. — Inscription de Méthymna. (Bullet. de corresp. hellénique, VII, 1.)

— Notes and Inscriptions from Asia Minor. (Mittheilungen d. deut. Archäol. Institutes zu Athen, VIII, 1.)

— Inscriptions de la Galatie et du Pont. (Bull. de correspondance hellénique 1883, 1.)

Regazzoni, Innocenzo. Una collezione archeologica. 8⁰, 9 p. Como 1882. (Dall' Almanacco della provincia di Como pel 1882.)

Renan. Deux monuments épigraphiques d'Édesse. (Journal asiatique 1883, N⁰ 2.)

Riehl, W. H. Der Sieg der Renaissance in der Gegenwart. (Allgem. Zeitg., B. 110 ff.)

Rogers. Early Arab Monuments at Cairo. (Academy, N⁰ 568. 69.)

— Tombs of the Kalifs of the Second Dynasty of Abbassides in Cairo. (Academy, 575.)

Roma. Giornale illustrato della Esposizione di belle arti 1883; Ufficiale per gli atti del Comitato. 4⁰. Roma, tip. Bodoniana. Par anno 40 disp. (di p. 8.) L. 15. —., una disp. L. 40. —.

Rossi, G. B. de. Escavazioni nel cimitero dei SS. Pietro e Marcellino sulla via Lubicana. (Bullett. di archeologia cristiana, IV, Ser. I, 3.)

— Vetro con l'epigrafe: Hodor suavis. (Bullett. di archeologia cristiana, IV, Ser. I, 3.)

Santarelli, A. Scoperta archeologica al castello di Fiumana. (Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria. Terza serie, vol. I, fasc. 1. 8⁰, 64 p. Modena, G. T. Vincenzi e nepoti.

Scarth. Roman Antiquities at Saucay in France. (Archæological Journal, Nr. 157.)

Schäfer, R. Römisches aus Friedberg in der Wetterau: Rectification der Strassheimer Votiv-Inschrift in der Stadtkirche zu Friedberg. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine, Nr. 1. 2.)

Scherbring. Die neuesten grösseren prähistorischen Gräberfunde zu Löbertshof, Kreis Labiau. (Sitz.-Ber. d. Alterthums-Gesellschaft zu Königsberg i. Pr. 38. Vereinsjahr.)

Schiller, Heinr. Zur Geschichte und Typographie des alten Alexandria. (Blätter für das bayer. Gymnasialschulwesen, XIX, 1—4.)

Schneider. Antikes Schwert im Mainzer Museum. (Correspondenzblatt d. Gesammtvereins d. deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine 1883, Nr. 3.)

— Fried. Zur Einhorn-Legende. (Anzeiger f. Kde. d. deut. Vorzeit, 5.)

School, de Vlaamsche. Tijdschrift voor kunsten, letteren, wetenschappen, oudheidkunde en kunstnijverheid, uitgegeven door Désirée van Spilbeeck, met de medewerking der bijzonderste Nederlandsche schrijvers en kunstbeœfenaren van Holland en België. gr. 4⁰, avec gravures sur bois. Anvers, Bureau. par an fr. 8. —.

Senart. The Column Inscriptions of Piyadasi. (Indian Antiquary 1883, March.)

Serrure, C. A. Études Gauloises. Le Gaulois expliqué au moyen de l'archéologie, de la numismatique, de l'histoire et de la philologie comparée. 1re partie. 8⁰, 66 p. et 2 pl. Bruxelles, imp. générale. fr. 8. —.

Smith, C. R. Retrospections, Social and Archæological. Vol. I. 8⁰. Bell. 12 s. 6 d.

Somma, Antonio. Sulle armi di pietra e di bronzo rinvenute in varii siti dell' Etna. 4⁰, 13 p. e 1 tav. Catania 1881. (Dagli Atti dell' Accademia Gioenia di scienze matem. in Catania, ser. III, t. XV.)

Spinelli, A. G. Notizie intorno a Bernabò De Sanctis di Urbino (.... 1478). 8⁰, 100 p. Milano, frat. Dumolard. L. 3. —.

Springer, Ant. Raffael und Michelangelo. 2. verb. Aufl. 1. Bd. Bis zum Tode Julius II. Mit Illustr. (eingedr. Holzschn. u. 1 Lichtdr.-Tafel.) gr. 8⁰, IV, 344 S. Leipzig, Seemann. In Leinw. carton. M. 10. 50., in Halbfrzbd. M. 12. 50.

Sterne, Carus. Leonardo da Vinci und die Probleme der Luftschifffahrt. (Vom Fels zum Meer, 8.)

Stevenson, E. Scavi di Palestrina. (Bullettino dell' instituto di correspondenza archeol., 1. 2.)

Stillman, W. J. Une cuirasse antique. (Bullet. de corresp. hellénique, VII, 1.)

Stuart. On some Egyptian Antiquities. (Journ. of the Anthropol. Institute, XII, 3.)

Stuart Paole, Reginart. Le progrès des découvertes en Egypte. (Academy, 7e avril.)

Teutsch, F. Siebenbürgisch-deutsche Alterthümer. (Correspondenzbl. d. Ver. f. siebenbürg. Landeskunde, VI.)

Travaux de la Société archéologique de Namur en 1882. (Athenæum belge, 4.)

Veludo. Intorno ad una scoperta archeologica fatta nella faciata della Basilica metropolitana di S. Marco in Venezia. (Atti d. R. Istituto Veneto di sc. Ser. VI, tom I, 1.)

Vigo. Gita ad una città medievale della Toscana [Sangimignano]. (Nuova Antologia, fasc. VIII.)

Virchow, Rud. Das Gräberfeld von Koban im Lande der Osseten, Kaukasus. Eine vergleichende archäolog. Studie. Mit einem Atlas von 11 (Lichtdr.-) Taf. (gr. f⁰ in Mappe.) f⁰, III, 157 S. und eingedruckten Holzschn. Berlin, Asher & Co. M. 48. —.

de Vogüé. Inscriptions palmyréniennes inédites. (Journal asiatique 1883, N⁰ 2.)

Voulot. Un cippe figuratif de la première période chrétienne sur la Moselle I. (Revue archéologique 1883, janvier—février.)

Warsberg, A. Fr. v. Eine Reise durch das Land des Sarpedon. (Oesterreich. Rundschau, 2 ff.)

Watkin. Recent Discovery of Roman Remains at Chester. (Academy, N⁰ 574.)

— Roman Inscriptions discovered in Britain in 1881. (Journal Achæological, 156.)

Wörner, E. Die Ausgrabungen auf der ersten Stätte des Klosters Lorsch. (Correspondenzbl. d. Gesammtvereins d. d. Geschichts- u. Alterthumsvereine 1883, Nr. 1. 2.)

Wolters, P. Metrische Grabinschrift aus Mainz. (Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfreunden i. Rheinlande, 74.)

Worsaae, J. J. A. Des âges de pierre et de bronze dans l'ancien et le nouveau monde. Comparaisons archéologico-ethnographiques. (Mémoires de la Société R. des antiquaires du Nord., N. Ser., 1880.)

IIa. Nekrologie.

Alizeri. Pelato, Domenico. Necrologia intorno al cav. professore Federigo Alizeri. 8⁰, 17 p. Genova, tip. Arciv, 1882.

Davillier, Bon. Charl., Kunstschriftsteller und Sammler. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 25.)

Doré, Gust., Illustrator. (Magaz. of Art, March.) — (Brouez, Fernand, Revue artistique, mars 1883.) — (Dubufe, Nouvelle Rev., 1883, 1er mars, 1er avril.) — (Michel, A., Revue Alsacienne, 1883, février.)

Grueber, Bernhard, Architekt. (Mitth. d. Vereins f. Gesch. der Deutschen in Böhmen, XXI, 3.)

Hauslab, Franz, Ritter v., Feldzeugmeister und Kunstsammler in Wien. (Eitelberger, Mitth. d. Oesterr. Museums, 210.)

Klein, Johannes, Maler in Wien. (Zeitschr. für bild. Kunst, B. 33.)

Manet, Edouard, Maler in Paris. (Chronique des arts, 18.) — (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 32.)

Schiffmann, Jost, Landschaftsmaler. (Regnet, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 33.)

Seitz, Franz von, Maler in München. (Allgem. Kunst-Chronik, 20.) — (Allgem. Ztg., B. 158.)

Sell, Christian, Schlachtenmaler in Düsseldorf. (Bund, Allg. Kunst-Chronik, 24.)

Strähuber, Alexander, Maler und Illustrator in München. (Allg. Ztg., B. 47.)

III. Architektur.

Aldenkirchen. Die ältere St. Quirinuskirche zu Neuss. (Jahrbücher d. Vereins v. Alterthums-Freunden im Rheinlande, 74.)

Altendorff, H. Die Stadtkirche in Mittweida. (Wissenschaftl. Beil. d. Leipz. Ztg., 28. 29.)

Architektur, die, des neuen Italien. (Deutsche Bau-Ztg., 32—40.)

Architettura classica. I Pelasgi — Gli Etruschi — I Greci — I Romani. 16⁰, 63 p. Milano, E. Sonzogno. L. —. 15.

Aubry, G. Château de Sully-sur-Loire, notice historique et descriptive, projet de restauration. 8⁰, 16 p. Paris, Delalaine frères.

Basile, G. B. F. Sulla construzione del teatro massimo „Vittorio Emanuele": Lettera I al sindaco di Palermo. 8⁰, 31 p. Palermo, tip. dello Statuto, 1882.

Die Baudenkmale der Habsburger in Nieder-österreich. (Berichte des Alterth.-Vereins zu Wien, XXI.)

Baukunst, die gothisirende, in Holland und das neue Reichsmuseum in Amsterdam. (Deutsche Bau-Ztg., 44 ff.)

Belgrano, L. T. La porta soprana di Sant' Andrea: cenni storici, seguiti da cenni artistici di Alfredo D'Andrada e da cenni tecnici, di Franc. Maria Parodi. 4⁰, 63 p. con 4 tav. Genova, tip. del R. Istituto dei Sordo-muti, 1882. L. 5. —.

Bilder-Atlas zur Geschichte der Baukunst. Zum Gebrauch für Bau- u. Gewerbeschulen auf Veranlassung der Direction der technischen Fachschulen zu Buxtehude aus den kunsthistor. Bilderbogen zusammengestellt. Mit 303 Illustr. in Holzschn. gr. 4⁰, II, 40 Bl. Leipzig, Seemann. geb. M. 2. 80.

Bohn, Rich. Die Propyläen der Akropolis, aufgenommen u. dargestellt. Mit 21 (lith.) Tafeln. [Berichte der auf Grund der Louis Boissonnet-Stiftung ausgeführten Studienreisen, herausg. v. d. kgl. technisch. Hochschule zu Berlin II.] gr. f⁰. V, 40 S. Stuttgart 1882, Spemann. In Mappe M. 75. —.

Bonelli, Pietro. Passatempi artistici dell' architetto Pietro Bonelli. L'isolamento del Pantheon. (Buonarroti, III. Ser., I, 5.)

Bourgeois, A. Histoire du château de Brugny, l'un des sites les plus remarquables du département de la Marne, depuis le XV[e] siècle jusqu'à nos jours. 8⁰, VIII, 71 p. et pl. Châlons-sur-Marne, Martin.

Burgess, Jos. Archæological Survey of Western India. Vol. 4 and 5: Report on the Buddhist and Elura Cave Temples etc. 2 vols. fol. Trübner. 6 s. 6 d.

Choisy, A. Études sur l'architecture grecque. 1[re] étude: l'Arsenal du Pirée d'après le devis original des travaux. 4⁰, 46 p. et 2 pl. Paris, impr. Mouillot.

Contreras. Importancia etc. que en España tuvo el género arquitectonico llamado románico. (Revista contempor., 1883, 15. Mars.)

Cyrot, L. Les bâtiments du grand Hôtel-Dieu de Beaune, notice chronologique sur leur fondation et leurs accroissements d'après les archives de cet hôpital (1443 à 1878). 8⁰, 80 p. et pl. Beaune, Batault.

D'Anvers, N. An Elementary History of Architectura of all Countries. New ed. with Introduction by Prof. Smith. (Handbook of Elementary Art). 8⁰, 172 p. London, Low. 3 s. 6 d.

Daris. L'abbaye de Saint Laurent à Liége. (Bull. de la Soc. d'art et d'hist. du diocèse de Liége, II.)

Day-Bracley. Art in garden. (Mag. of Art, March.)

Draghi, G. Storia cronologica della construzione del palazzo Ducale di Venezia. Disp. I, f⁰ con 4 tav. Venezia, G. Draghi. (Par anno 8 disp.) L. 10. —.

Elis, Carl. Der Dom zu Halberstadt. Baugeschichtliche Studie. Mit 29 Holzschnitten nach Aufnahmen u. Zeichnungen d. Verf. gr. 8⁰, 51 S. Berlin, Springer. M. 2. —.

Fabriczy, C. v. Domenico da Cortona und das Hôtel de Ville zu Paris. (Zeitschr. f. bildende Kunst, 7.)

Fergusson, J. The Parthenon: An Essay on the Mode by which Light was Introduced into Greek and Roman-Temples. 8⁰, 130 p. Murray. 21 s.

Foulques de Villaret, M[m.] A. de. Recherches historiques sur l'ancien chapitre de l'église d'Orléans, de son origine jusqu'au XVI[e] siècle, avec documents inédits et plan de l'ancien cloître. 8⁰, 184 p. Orléans, Herluison.

Germain, L. La porte Saint-Georges à Nancy. (Bullet. monumental, 1883, 1.)

Gladbach, Ernst. Der Schweizer Holzstil in seinen cantonalen u. constructiven Verschiedenheiten vergleichend dargestellt m. Holzbauten Deutschlands. II. Serie. 1. Lfg. f⁰, 8 S. mit eingedr. Fig. u. 4 Lichtdr.-Taf. Zürich, Schmidt. M. 4. —.

Hamerton, P. G. Notre-Dame and the Sainte-Chapelle. (Portfolio, April.)

Hardman. Christ Church Cathedral, Dublin. (Antiquary, 1883, May.)

Heidelberg. Zur Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses. (Allgem. Ztg., B. 47.)

Hotzendorf. Holzkirche in Hotzendorf bei Neutitschein in Mähren. (Mähr. Gewerbebl., 4.)

Ingress-Bell, E. The ethics of architectural design. (Art Journal, May.)

Jost, B. D. Die ältere Gereonskirche zu Cöln. (Rhenus, 1, 4.)

Kuttig. Das Kgl. Schloss zu Königsberg i. Pr. (Sitzungsber. d. Alterth.-Gesellsch. zu Königsberg i. Pr., 38. Vereinsjahr.)

Lachner, C. Die Holzarchitektur Nürnbergs. (Kunst u. Gewerbe, 6.)

Marburg. Die Kirche der h. Elisabeth zu Marburg. (Evangel. Kirchen-Ztg., 1883, 14.)

Maria Saal. Erinnerungen an Maria Saal in Kärnten. (Kirchenschmuck, 6.)

Mella. Studio della proporzioni dell' antica Chiesa di Sant' Andrea in Verzelli. (Atti della Soc. di archeol. e belle arti per la provinzia di Torino, IV, 2. 3.)

Morsolin, Bernardo. La chiesa di Santa Barbara (in Vicenza): spigolature. 16⁰, 49 p. Vicenza, tip. Paroni, 1882.

Müller, P. Das Riesenthor des St. Stephansdomes zu Wien. (Mittheil. des Instituts f. österreich. Geschichte, IV, 2.)

Noël, E. La tour Jeanne d'Arc, à Rouen. (Mag. pittoresque, 1883, 28 févr.)

Paulus, Ed. Das Cistercienser-Kloster Maulbronn. (Vom Fels zum Meer, 1883, 9.)

Rimini. The „tempio Malatestiano" at Rimini. (Nach Yriarte, Art Journal, April.)

Rozinay, Stef. v. Die Bauten von Budapest. In Lichtdruck ausgeführt von Carl Divald. (In

10—12 Lfgn. à 10 Bl.) 1. Lfg. f⁰, 6 Lichtdruck- u. 4 Steintafeln mit 1 Bl. ungar., franzős. und deutschem Text.) Eperies, Divald. M. 10. —.

Sanders, Th. Lets over de inrichting van bouwkundige prijsvragen, mit bespreking van die voor: het Rijksmuseum te Amsterdam, De Leidsche universitait, De Rotterdamsche schouwburg etc. gr. 8⁰, 24 bl. Amsterdam, erven H. Münster en zoon. fl. —. 50.

Saulcy, F. de. Fragments d'architecture judaïque. (Gaz. archéologique, 6.)

Schneider. Schloss Ruck bei Blaubeuren. (Württ. Vierteljahrshefte f. Landesgesch., VI, 1.)

Storelli, A. Notice historique et chronologique sur les châteaux de Villesavin et de Herbault, en Sologne. 4⁰, 16 p. avec 4 grav. et fig. div. Paris, Baschet.

— Notice historique et chronologique sur les châteaux de Talcy et de Dizier. 4⁰, 19 p. avec 4 pl. à l'eau-forte et vign. Paris, Baschet.

Thiersch, A. Die Mauertechnik der Griechen u. Römer. (Kunst u. Gewerbe, 5.)

Zeller-Werdmüller. Das Haus zum Loch in Zürich. (Anzeig. f. Schweiz. Alterthumskunde, 1883, 2.)

Zimmern, Helen. A French Cathedral City. (Mag. of Art, June.)

IV. Sculptur.

Adolph. Das Taufbecken in der Johanniskirche zu Thorn. (Zeitschr. d. histor. Ver. f. d. Reg.-Bez. Marienwerder 7.)

Der Altarschrein einer Grabkapelle in der Nähe von Wechselburg. (Dresdener Anzeiger, 73.)

Bassi, D. Da una Statuetta de Sonno che si conserva nel R. Museo Torinese di Archeologia e del suo mito nell' antichità. 8⁰, 96 p., con 3 tav. Torino. frat. Bocca. L. 3. 50. (Dagli Atti della Società di archeologia e belle arti per la provinzia di Torino. IV, 2. 3.)

Bertolotti, A. Paolo die Mariano, scultore nel secolo XV. (Archivio stor. artist. della città e provincia di Roma, IV, 7.)

Birch. On Egyptiean Sepulchral Statuettes. (Journal Archæological, 156.)

Bode, W. Donatello in Padua; das Reiterstandbild des Gattalemata und die Sculpturen im Santo. Mit 23 Lichtdruck-Taf. f⁰, 24 p. Paris, Rothschild.

— Donatello à Padoue; Gattamelata et les sculptures du Santo. Traduction revue et corrigée par Charles Y r i a r t e. f⁰, 24 p. et 23 pl. phototypiques inaltérables. Paris, Rothschild.

— Italienische Portraitsculpturen des XV. Jahrhunderts in den kgl. Museen zu Berlin. Imp.-4⁰, 53 S. mit eingedr. Illustr. u. 9 Taf. in Heliogr. u. Radirung. Berlin, Weidmann. M. 50. —.

Boutelon. On an Ivory Figure in the Royal Chapel of S. Fernando of Seville. (Journal of the British Archæological Association, XXXIX, 1.)

D'Anvers. An Elementary History of Sculpture of all Countries. New ed. (Handbook of Elementary Arts.) 8⁰, 128 p. Low. 3 s. 6 d.

Debrou. De l'expression des yeux dans la statuaire. 8⁰, 28 p. Paris, Gewais. (Le Correspondent 1883, 10 Avril.)

De Laurier. La colonne Henri IV à Rome. (Bulletin monumental 1883. 1.)

Desgoullous, Jean, Sculpteur des stalles du chœur de l'église Notre-Dame de Paris. (Bulletin de la société de l'histoire de Paris 1883 (janvier-février).

Foerster, R. Das Porträt in der griechischen Plastik. (Schriften der Universität Kiel. Bd. 28.)

Friedrich, Carl. Die Elfenbein-Reliefs an der Kanzel des Doms zu Aachen. Eine Nachbildung der Theodorichs-Statue in Ravenna und Aachen. gr. 8⁰, III, 47 S. Nürnberg (München, Ackermann.) M. 1. 80.

Germain, L. Les Tombeaux de l'église de Lenoncourt (XVIᵉ et XVIIᵉ siècles). 8⁰, 39 p. et pl. Nancy, Crepin-Leblond.

Grimm, H. Italienische Porträtbüsten des Quattrocento. (Preuss. Jahrbücher 1883, April.)

Hauser, Al. Die Dreifaltigkeitssäule am Graben in Wien. (Berichte des Alterth.-Vereins zu Wien, XXI.)

Houssaye, A. et H. Clésinger. (Artiste 1883, février.)

Jouin, H. Coyzevox et ses travaux d'art décoratif. (Revue des arts décoratifs 1883, Mars.)

Kieseritzky, G. Der Apollo Stroganoff. (Archäologische Zeitg., Bd. 41, 1.)

Kovats, E. Die Concurrenz-Entwürfe zu einem Türken-Denkmal im Stefansdome in Wien. (Allgem. Kunst-Chronik, 18.)

Lange, Konrad. Der Cupido des Michelangelo in Turin. (Zeitschr. f. bild Kunst, 8.)

Lloyd Watkiss. On the true composition of the groupe of Phidias. (Portfolio, April.)

Meindl, Conr. Die Grabmonumente des Chorherrenstiftes Reichersberg am Inn. (Berichte d. Alterth.-Ver. zu Wien, XXI.)

Meye, Heinr. Die Steinbildwerke von Copán und Quiriguá. Aufgenommen von H. M., historisch erläutert und beschrieben von J u l. S c h m i d t. gr. f⁰, 20 Lichtdruck-Taf. mit 26 Bl. Text u. 1 lith. Taf.) Berlin, Asher & Co. In Mappe M. 50. —.

Monceaux, H. Les sculptures du château de Fleurigny. (L'Art, 434 ff.)

Monkhouse, Cosmo. Stories in Terra-Cotta. (Magazine of Art, June.)

Neumann, W. A. Der ehemalige St. Ursula-Altar zu St. Stephan. (Dombauvereinsblatt, III, Nr. 17.)

Olympia, Sculptures, the, from Olympia. (Academy 1883, 10. März.)

Pannier, L. Les Lapidaires français du moyen âge des XIIᵉ, XIIIᵉ, et XIVᵉ siècles, réunis, classés et publiés, accompagnés de préfaces, de tables et d'un glossaire. Avec une notice préliminaire par Gaston P a r i s. 8⁰, XI, 347 p. Paris, Vieweg.

Pavlovski, Isaac. A scultor of Heroes: Mark Antokolsky. (Magazine of Art, Juni.)

Persicini, Petronio. Di Andrea Brustoloni scultore bellunese: Notizie, biografiche ed artistiche, raccolte, coordinate ed annotate. 16⁰, 60 p. con ritratto. Padova, Prosperini 1882.

Pfeiffer. The sculptures from Olympia. (Academy, 566.)

Proth, M. Jean Goujon. 18⁰, 36 p. avec vign. Paris, Hachette & Co. fr. —. 15.

Röder, v. Die Grabstätten des anhaltischen Fürstenhauses in der Schlosskirche zu Ballenstadt. (Mittheil. d. Ver. f. anhalt. Geschichte, III, 1.)

Rosenberg, Ad. Die Denkmäler der Brüder von Humboldt in Berlin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 34.)

Sacken, E., Frhr. v. Ein Altar im Style der Frührenaissance in der Kirche Maria Stiegen

in Wien. (Berichte d. Alterth.-Ver. zu Wien, XXI.)

— Die Kirche zu Murstetten und die Grabdenkmale der Familie Althann daselbst. (Berichte d. Alterth.-Ver. zu Wien, XXI.)

Schasler, Max. Ueber moderne Denkmalsplastik mit Beziehung auf das projectirte Rückertdenkmal. (Unsere Zeit 1883, 6.)

Schönfeld, P. Matteo Civitali. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 7 ff.)

Semper. Pietro Tenerani. (Deutsches Kunstbl. 1883, Nr. 15. 16.)

Sybel, L. v. Statuarische Typen. (Mantelfrauen.) (Mitth. d. deut. archäol. Instit. z. Athen, VIII, 1.)

Valentin, Veit. Neues über die Venus v. Milo. gr. 8⁰, V, 50 S. Leipzig, Seemann. (Beiträge zur Kunstgeschichte, 7. Heft.)

Vercontre. Sur une figurine sculptée de l'époque de la pierre polie. (Revue archéologique 1883, janvier—février.)

Zernin. Die Reliefs für das Nationaldenkmal auf dem Niederwald von Prof. Joh. Schilling. (Allgem. Zeitg., B. 94.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Amerling, Friedrich. (Die Heimat, VIII, Nr. 30.)

André del Sarte et sa femme Lucrezia del Fede. (Magasin pittoresque 1883, 15 avril.)

Archer, W. Scene-painter and actor. (Magaz. of Art, Juni.)

Augey, E. Étude sur les causes de la décadence de la grande peinture à Bordeaux et les moyens d'y remédier. 8⁰, 40 p. Bordeaux, imp. Delmas.

Baisch, Otto. Einzelheiten aus Genellis Leben und Briefwechsel. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 8.)

Beaver, Alfr. The signatures of painters. (Art Journal, April.)

Beavington Atkinson, J. The Frescoes at Assisi. (Academy, 21 avril.)

Beckh-Widmanstetter, L. Ueber A. Dürer's adeliche Abstammung. (Deutscher Herold, 5.)

Beekkerk. Rafaël Santi. (De Portefeuille 1883, Nr. 1.)

Beneke, O. Zu den Perspective-Gemälden Gabriel Engels. (Mitth. d. Ver. f. hamb. Gesch., V, 11. 12.)

Bijzonderheden, eenige, aangaande Rafael. (De Portefeuille 1883, Nr. 6.)

Blaikie, J. A. An apostle of the picturesque. (Magazine of Art, Juni.)

— — A gossip about some french painters. (Magazine of Art, März.)

Bode, Wilh. Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Mit Fcsms. der Künstler-Inschriften. gr. 8⁰, XI, 646 S. Braunschweig, Vieweg & Sohn. M. 15. —.

Bohl. Rafaels geboortedag. (De Nederlandsche Spectator 1883, 14.)

Botticelli. Le manuscrit de Dante illustré par Botticelli. (Journal des B.-Arts, 3.)

Bredius, A. Gemäldepreise in Holland um 1650. (Zeitschr. f. bildende Kunst, 7.)

Bund, Ludw. „Die Kindheit des Bacchus" von Peter Jansen. (Allgem. Kunst-Chronik, 15.)

Carriere. Zu Rafaels 400. Geburtstage. (Gegenwart 1883, Nr. 14.)

Cartwright, Julia. Benozzo Gozzoli. (Portfolio, Mai.)

— A Heretic picture. (Magaz. of Art, Juni.)

Castan, A. Le Bronzino du musée de Besançon. 8⁰, 40 p. et planche. Besançon, Dodivers & Ce.

Catalogue de dessins anciens et modernes gouaches de XVIIIe siècle, aquarelles par Aubry, Baudouin, Boucher, Caresme, Cochin, Eisen, Fragonard, Greuze, Vanloo, Watteau etc., estampes anciennes, suites de vignettes, livres à figures, faisant partie de la collection de feu M. le docteur G.... dont la vente aura lieu les 15, 16, 17 mai 1883. 8⁰, 80 p. Paris, Dupont ainé.

Centenario, nel, di Raffaello da Urbino á di XXVIII di marzo MDCCCLXXXIII, il Comitato delle feste pubbliche, auspice il Comune di Roma. f⁰, 58 p. con varie tav. in fototipia e fotoincisione. Roma, tip. della stamperia del Senato. L. 5. —.

Curtis, C. B. Velasquez and Murillo: A Descriptive and Historical Catalogue of the Works of Don Diego de Silva Velasquez and Bartolomé EstébanMurillo: Comprising a Classified List of the Paintings with Descriptions, their History from the Earliest Known Dates, Names of the Present and Former Owners, Sales in which they have appeared, and Engravings after thom. Also, Lists of Lost or Unidentified Pictures, a Brief Account of the Lives and Works of the Disciples of these Artists, a Biography and a complete Index. With Original Etchings. 8⁰, 424 p. London, Low. 31 s. 6 d.

D'Anvers, N. An Elementary History of Painting: Old Masters. New. ed. (Handbook of Elementary Art.) 8⁰, 196 p. London, Low. 3 s. 6 d.

— An Elementary History of Paintings. Modern. New. ed. (Handbook of Elementary Art.) 8⁰, 170 p. London, Low. 3 s. 6 d.

Dargenty, G. Chardin. (L'Art, 431.)

Daryl, Philippe. A Dictionary of Painters and Handbook for Picture Amateurs (Weales Series). 12⁰. Crosby Lockwood. 2 s. 6 d.

Duncan, C. The Lugano frescoes. (Magazine of Art, Mai.)

Frimmel, Th. Raphael und das richtige Datum seiner Geburt. (Mitth. d. österr. Museums, 212.)

Frotingham. Mosaique constantinienne inconnue à Saint-Pierre de Rome. (Revue archéologique 1882, Dec. ff.)

Gierke. Japanesische Malerei. (Westermanns Monatshefte 1883, Mai.)

Goeler v. Ravensburg, Frdr., Frhr. Peter Paul Rubens als Gelehrter, Diplomat, Künstler und Mensch. Ein Charakterbild. 8⁰, 68 S. Heidelberg, C. Winter. M. 1. 20. (Sammlung von Vorträgen. Hrsg. v. W. Frommel u. Frdr. Pfaff.)

Havard, H. Johannes Vermeer dit Van der Meer de Delft. (Gaz. d. B.-Arts, Mai.)

Heath. The Gospel according to Rembrandt. (Contemporary Review 1883, April.)

Hogarth's Works. With Life and anecdotal Descriptions of his Pictures by John Treland and John Nichols. The whole of the Plates reduced in exact facsimile of the Originals 3 vols. 8⁰, 960 p. Oliphant. Edinburgh, Hamilton. 22 s. 6 d.

Hymans, H. Jean-Étienne de Calcar. (L'Art, 434.)

Jele, A. Abwege der Glasmalerei. (Mittheil. d. österr. Museums, 211.)

Jessen, P. Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo. Eine kunsthistor. Untersuchung. Mit 8 Taf. in Lichtdruck. gr. 4⁰, III, 63 S. Berlin, Weidmann. M. 10. —.

Kohut, Gabriel Max. (Westermanns Monatshefte 1883, Mai.)

Konstanz. Wandgemälde in Konstanz aus dem XIV. Jahrhundert. (Das alte Konstanz, II, 2. 3.)

Kraus, F. X. Die Wandgemälde von Oberzell auf der Reichenau. (Deutsche Rundschau 1883, April.)

Lauser, W. Entdeckung eines Albrecht Dürer. (Allgemeine Kunst-Chronik, 24.)

Leroi, P. Aquarellistes français et étrangers. (L'Art, 439.)

— Après avoir lu M. Frederick Wedmore. Collection de M. le comte de la Béraudière. (L'Art, 432.)

Levêque, Jam. Raphaël. Journal des Savants, 1882 nov., 1883 février.)

Lostalot, A. de. Exposition des œuvres de M. Claude Monet. (Gaz. des B.-Arts, Avril.)

Lübke, W. Aus der Hamilton-Sammlung. Botticelli's Dante-Zeichnungen. (Nord und Süd, 1883, April.)

— Das Wandgemälde des jüngsten Gerichts im Münster zu Ulm. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 7.)

— Friedrich Preller. (Allgem. Zeitg., B. 117 ff.)

Luganesi — Due ignoti pittori — del sec. XV. (Boll. stor. della Suizzera italiana. 1883. Marzo.)

Mamiani. Raffaello Sanzio. (Nuova Antologia, fasc. VII.)

Merz, H. Die Wandgemälde in Kleinkomburg. (Christl. Kunstbl., 4.)

Michelangelos jüngstes Gericht. (Historisch-politische Blätter, 91, 9 ff.)

Michiels, Alfred. Memlinc, sa vie et ses ouvrages. 12⁰, 141 p. Verviers, Ernest Gilon. fr. —. 60.

Monkhouse, Cosmo. Exposition des œuvres de M. G. Tinworth. (Academy, 21 avril.)

Notizie storiche sul quadro di Raffaello Sanzio „La Madonna di Loreto" (detta anche „La Madonna del Velo"). 8⁰, 17 p. Roma, tip. Voghera. 1882.

Pallard. Les trois portraits de Maddalena Doni. (Chronique des Arts, 16.)

Pattison, Emilia. E. J. Poynter. (Magazine of Art, März.)

Paulus, E. Die alten Wandgemälde in Württemberg. (Archiv f. kirchl. Kunst, 4 ff.)

Peinture, la, murale en Belgique depuis 1856. (Journal des B.-Arts 1883, 7.)

Peladan. La collection Jusky de dessins de maîtres anciens. (Artiste 1883, mars.)

Raphael, the Life and Works of. (Edinburgh Review, Januar.)

Rafael Santi. (Neue evangel. Kirchenzeitg. 1883, Nr. 14.)

Ratgeb, Jerg. Maler von Schwäbisch-Gmünd. (Zeitschr. f. bildende Kunst, B. 28.)

Roquette, Otto. Friedrich Preller. Ein Lebensbild. gr. 8⁰, XV, 343 S. mit heliogr. Portr. Frankfurt a. M., Literar. Anstalt. M. 7. —.; geb. M. 7. 75.

Rosenberg. Zum Raffael-Jubiläum. (Grenzboten 1883, Nr. 14.)

— Ad. Raffael Santi von Urbino, zum 6. April 1883. (Ueber Land und Meer, 49. Bd., 27.)

Rossi, Cte de. Examen historique et archéologique de l'image du Pape Urbain II. (Revue de l'Art chrét., XXXIII, 2.)

Schöner, R. Die pompejanische Wandmalerei. (Allgem. Zeitg., B. 148 ff.)

Stephens, F. G. The earlier works of Rossetti. (Portfolio, Mai.)

Van der Læenen et Pierre Nicolas Berchem. (Journal des B.-Arts, 3.)

Van Lingen. Raffaello Sanzio. (De Portefeuille, Nr. 3.)

Venice as painted by the modernes. (Art Journal, Mai.)

Waldner. Die Emailmosaik in Innsbruck. (Allg. Kunst-Chronik, 17 ff.)

Alte Wandgemälde in Schwaben. (Zeitschr. f. bildende Kunst, B. 35.)

Wauters. Les commencements de l'ancienne école flamande de peinture, antérieurement aux Van Eyck. (Bulletin de l'Académie royale de Belgique 1883, 2.)

— Sur un portrait de Philippe le Beau jeune. (Bull. de l'Academie royale de Belgique 1883, Nr. 3.)

Woermann, R. Zu Rafael's 400. Geburtstage. (Wissenschaftl. Beil. d. Leipzig. Zeitg., 30. 31.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Amiet. Gallischer Goldstater, gefunden zu La-Tène bei Marin. (Anzeiger f. schweizer. Alterthumskunde, 1883, 2.)

Aubertin, Ch. Recherches sur les drapeaux de l'ancienne province de Bourgogne. (Mémoires des questions histor., janv.)

Bahrfeldt, M. Die Münzen der Herzogthümer Bremen und Verden unter schwedischer Herrschaft 1648—1719. (Numismat.-sphrag. Anzeig., 30. Januar.)

Bahrfeldt, E. Zum Münzfund von Daelie. (Zeitschrift f. Numismatik, X, 4.)

Blaas, C. M. Die Regenbogenschüsselchen. (Berichte d. Alterth.-Vereins zu Wien, XXI.)

Blancard. Der Gros-Tournois, eine Nachahmung des Sarrazinas von Acre christlicher Prägung. (Zeitschr. f. Numismatik, XI, 1.)

Boutkowski, A. Antike Münzen aus der Sammlung desselben. (Blätter f. Münzfreunde, 107.)

Brichaut. Jetons de numismate. (Rev. belge de numismat., XXXIX, 2.)

— Quelques médailles françaises. (Rev. belge de numismat., XXXIX, 2.)

Caire, P. Monete, sigilli e medaglie novaresi: Memorie III. 8⁰, VI, 255 p. con 19 tav. Novara, tip. Frat. Miglio, 1882. L. 6. —.

Cessac. Un trésor des comtes de la Marche et leur atelier monétaire à Bellac. (Mélanges de numismat., III, 5. 6.)

Chassaing. Beaux de la monnaie du Puy. (Mélanges de numismat., III, 5. 6.)

Chermont-Ganneau. Sceaux et cachets israélites, phéniciens et syriens. (Journal asiat., 1883, 2.)

Chestret, de. Numismatique de la révolution liègeoise. (Rev. belge de numismat, XXXIX, 2.)

Cumont. Les monnaies des États-Belgiques-Unis. (Rev. belge de numismat., XXXIX, 2.)

Dannenberg, H. Der Turnosenfund von Wittmund.

— Ein numismatisches Gemälde. (Zeitschr. für Numismatik, X, 4.)

Düning, A. Zur Geschichte des Münzwesens der Stadt Einbeck. (Blätter f. Münzfreunde, 108.)

Engel. Sur les collections numismatiques de la Sicile et d'Italie méridionale. (Mélanges de numismat., III, 5. 6.)

Erbstein, J. u. A. Erklärung der auf Kippermünzen Herzog Friedr. Ulrichs von Braunschweig erscheinenden Umschrift PA. PR. S. N. I. L. — Ein Mariengroschen der Stadt Hildesheim mit der Jahrzahl 1253 statt 1523. (Blätter f. Münzfreunde, 108.)

Friedensburg, F. Die Heller der Stadt Neisse in Schlesien. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 4.)

Friedländer, J. Griechische Eigennamen auf Münzen. — Die Erwerbungen des kgl. Münzcabinets im Jahre 1882. (Zeitschr. f. Numismatik, XI, 1.)

— Ein Medaillon des Petrus de Domo Fani. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 4.)

Gardner, P. The Types of Greek Coins: An Archæological Essay. f⁰, 350 p. Cambridge, Warehouse. 31 s. 6 d.

Germain, L. Plaque de foyer aux armes de François Taafe, comte de Carlinford. 8⁰, 7 p. et pl. Nancy, impr. Crepin-Leblond.

Grueber. Roman Coinage. (Antiquary, March.)

Grünenberg. Zum vierhundertjährigen Jubiläum des Grünenberg'schen Wappenbuchs, 9. April 1883. (Deutscher Herold, 4.)

Guiffrey. La monnaie des médailles, histoire métallique de Louis XIV et Louis XV. (Mélanges de numismat., III, 5. 6.)

Hartmann-Franzenshuld, E. v. Das Wiener Bürgerthum und sein Geschlechterbuch. (Berichte d. Alterth.-Ver. zu Wien, XXI.)

Head. Greak Coins. (Antiquary, Febr.)

Heiss, A. Les Médailleurs de la Renaissance. Leon-Baptiste Alberti, Matteo de Pasti et anonyme de Pandolphe IV. Malatesta. gr. 4⁰, 60 p. avec 8 phototyp. inaltérables et 160 vignettes. Paris, Rothschild. fr. 40. —.

Hervord, Jos. Eine herzoglich Jülich'sche Münzstätte. — Mittelalterliche Frankfurter Bleimarken. (Blätter f. Münzfreunde, 107.)

Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst, Fürst F. K. v. Das Wappen an der „Turris Caesaris" zu Monopoli. (Württemb. Vierteljahrshefte, V.)

Imhoof-Blumer. Zur Münzkunde Kilikiens. (Zeitschrift f. Numismatik, X, 4.)

Inscription byzantine sur un denier lillois. (Bulletin mens. numismat., décembre 1882.)

Keary. The Coinage of Christian Europe. (Antiquary, 1883, April.)

Köhne, B. v. Das kaiserl. russische Reichswappen nach der neuesten Feststellung. (Deutscher Herold, 5.)

Kotelmann. Geschichte des Geld- und Münzwesens der Mark Brandenburg unter den wittelsbachischen, den luxemburgischen und den zwei ersten hohenzollern'schen Regenten. (Zeitschrift f. Numismatik, XI, 1.)

Laube, G. C. Ueber den Fund von römischen Münzen in der Urquelle zu Teplitz. (Mittheil. d. Vereins f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, XXI, 2.)

Lieboldt, J. Der gekrönte Helm in den Wappenbildern vor 1400. (Mitth. d. Ver. f. Hamburg. Gesch., V, 11. 12.)

Lippert, H. Die älteste Goldmünze des Hochstifts Würzburg. (Archiv d. hist. Ver. f. Unterfranken, XXV.)

Luciani, Sebast. Catalogo illustrato delle antiche monete romane, disposte con ordine cronologico nel monitiere del cav. S. Luciani. 8⁰, 59 p. Bari, tip. Gissi e Avellino, 1882.

— Cenno cronologico sulla moneta romana dalla fondazione di Roma sino al 1870. 8⁰, 34 p. Bari, tip. Gissi e Avellino, 1882.

Matthieu. Médailles décernées à Mons en 1793 pour services rendus aux armées autrichiennes. (Bullet. des seanc. du Cercle archéol. de Mons.)

Médailles historiques. (Intermediaire 1883, 25 avr.)

Mensinga, J. A. M. Die Löwengruppe an der Nordsee. (Deutscher Herold, 5 ff.)

Mieroszowice-Mieroszowski, Gf. St. v. Das polnische Wappenwesen. (Vierteljahrsschr. d. Ver. Herold in Berlin, XI, 1.)

Minard, la collection. (Bulletin mensuel de numismat., déc. 1882.)

Mohr, L. Zum Wappen der Buchdrucker. (Monatsblätter d. herald. Ges. Adler in Wien, 28.)

Mommsen, Th. Der Denar des Q. Salvidienus u. die Schätze von Peccioli und Metz. (Zeitschr. f. Numismatik, XI, 1.)

Muret. Monnaies de Galaties. (Mélanges de numismat., III, 5. 6.)

Nahuys, Maurin. Le droit de battre monnaie possédé et excercé par les comtes de Hohenlohe. (Rev. belge de numismat., XXXIX, 2.)

Orsi, Paolo. Un gruppo di aes gravi trovato a Trento. 8⁰, 8 p. Roma 1882. (Dall' Arch. stor. per Trieste e l'Istria, ecc. vol. I.)

Papadopoli, Nicolò. Sulle origini della veneta zecca, e sulle antiche relazioni dei Veneziani cogli imperatori, considerati dietro l'esame delle primitive monete. 8⁰, 48 p. con 3 tav. Venezia, tip. Antonelli, 1882.

Paul, Joseph. Un gros inédit de Fauquemont. (Bullet. mens. de numismat., déc. 1882.)

Perrot. Sceaux hittites en terre cuite, appartenant à M. G. Schlumberger. (Rev. archéolog., 1882, déc.)

Philippe Auguste et Louis VIII ont-ils frappé monnaie dans Tournai. (Rev. belge de numismatique, XXXIX, 2.)

Polumbo. Note sur quelques-unes des dernières découvertes archéologiques en Grèce. (Le Museon, 1883, 2.)

Poncet, E. Numismatique lyonnaise, recherches sur les jetons consulaires de la ville du Lyon. 4⁰, XII, 195 p. et 5 pl. Paris, Rollin & Feuardent.

Réouverture, la, de l'atelier de Namur, sous Charles II en 1692. (Bullet. mens. numismat., déc. 1882.)

Robert. Tier de sol d'or de Marsal, de Vie, de Novéant et de Naix. (Mélanges de numismat., III, 5. 6.)

Röder, V. v. Bernburger Münzen von 1796. (Blätter f. Münzfreunde, 108.)

Rödiger. Arabische Münzfunde in Altpreussen. (Sitz.-Ber. des Alterth.-Gesellschaft Prussia zu Königsberg, 38. Vereinsjahr.)

Roman. Denier de Pepin, frappé à Grenoble. (Mélanges de numismat., III, 5. 6.)

Sallet, v. Die Denare des Markgrafen Otto II. von Brandenburg; Berichtigungen zu den Beiträgen der antiken Münz- u. Alterthumskunde. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 4.)

Samos and Samian Coins. (Athenæum, 2892.)

Sceau de Guillaume Ménier, bailli d'Étampes 1230. (Comité des travaux hist. Bulletin, Sect. hist. 1882, 2.)

Schlumberger. Sceaux Byzantins. (Bulletin de corresp. hellénique, VII, 3. 4.)

Sforza. Illustrazione storica di alcuni sigilli antichi della Lunigiana. (Giorn. Ligust., X, 4.)

Speckter, Hans. Heraldik u. Schutzmarke. Vortrag, gehalten in der kunstgewerbl. Abth. des Hamburger Gewerbever. am 7. März 1883. 8⁰, 23 S. Hamburg, Voss. M. —. 50.

Stenzel, Th. Cöthener Münzfunde. (Blätter f. Münzfreunde, 108.

— Neue Münzfunde in Anhalt. (Mitth. d. Ver. f. anhalt. Gesch., III, 1.)

Stern, W. Drei neuere Münzfunde in Hessen. (Zeitschr. d. Ver. f. hess. Gesch. u. Landeskde., N. F., X, 1. 2.)

Teske-Neustrelitz, C. Das Wappen der grossherzogl. Häuser Mecklenburg-Strelitz u. Mecklenburg-Schwerin. (Vierteljahrsschr. d. Ver. Herold, in Berlin, XI, 1.)

La tête de l'empereur Postume sur un jeton français du XV[e] siècle. (Bullet. mens. de numismat., déc. 1882.)

Thomas. Indo-Scythian Coins, with Hindi-Legends. (Indian Antiquary, Jan.)

— Parthian and Indo-Sassanian Coins. (Journ. of the R. Asiatic Society, XV, I.)

Van Bresdal, Regnier, et sa médaille. (Bulletin mens. numismat., déc. 1882.)

Vitali, Ortensio. Alcune monete di Paolo V romano pontefice nuovamente acquistate da S. E. il principo Borghese, descritte. 8⁰, 15 p. Camerino. tip. succ. Borgarelli.

Weber. Unedirte Paderborner Münzen. (Blätter f. Münzfreunde, 108.)

Zimmermann, Fr. Das Wappen der Stadt Hermannstadt. (Mit Tafel.) (Arch. d. Ver. f. siebenb. Landeskunde, N. F., XVII, 2.)

Zobel de Zangroniz. Le trésor de Baccus. (Mélanges de numismat., III, 5. 6.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Abel. Die Anfänge des ungarischen Buchhandels. (Ungarische Revue 1883, März.)

Adeline, Jules. Les frontispices de Piranese. (L'Art, 435 ff.)

Album publié par l'association des aquafortistes anversois. 3[e] livr. Anvers, Mees et Cie. par an fr. 20. —.

Baillière, P. G. Barbera. (Chronique du journal de l'imprimerie, 23.)

Barbier, V. Monographie historique de la bibliothèque de Chambéry. 8⁰, 170 p. Chambéry, Perrain.

Block-books of the Netherlands. II. (Bibliographer 1883, April.)

Brunet. Essais d'études bibliographiques sur Rabelais. (Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux 1883, 6.)

Catalogue de livres de l'école romantique; publications illustrées du XIX[e] siècle, vignettes pour l'illustrations des livres, albums de gravures et photographies, autographes, composant la bibliothèque de M. G. S***, dont la vente aura lieu le 15 mai 1883 et jours suivants. 8⁰, 129 p. Paris, Porquet.

Catalogue de livres rares et curieux, principalement sur l'histoire de France, composant la bibliothèque de feu M. Grangier de La-Marinière de la Société des bibliophiles français, précédée d'une notice bibliographique par M. le baron J. Pichon, dont la vente aura lieu du 18 mai au 1[er] juin 1883. 8⁰, XVI — 313 p. Paris, V[e] Labitte.

Catalogue des journaux, revues et publications périodiques de la Belgique, publié par la librairie européenne. C. Muquardt, Merzbach et Falk, éditeurs. 8⁰. Bruxelles, C. Muquardt. fr. 1. 25.

Catalogue d'une très jolie collection de portraits pour illustration, par les plus célèbres graveurs modernes, superbes épreuves d'artistes avant la lettre, du cabinet de M. le comte A***. Paris, Vignères.

Champfleury. Les illustrateurs de livres au XIX[e] siècle. Daumier. (Le Livre, avril.)

Clément-Janin. Les Imprimeurs et les Libraires dans la Côte-d'Or. 2[e] édition avec portrait et facsimilé. 8⁰, VII, 239 p. Dijon, impr. Darantière. fr. 7. 50.

Delaborde, Henri. De l'illustration des livres à Florence par la gravure en bois. — à Venise. — La gravure à Modène et à Bologne au XV[e] et au XVI[e] siècle. — à Milan. — (L'Art, 433. 435. 437. 438.)

Develay, V. L'amour des livres. (Chapitre inédit de Pétrarque.) (Le Livre, 6.)

Diegerick. Essai de bibliographie yproise. Fin. (Annales de la Société historique, archéologique et littéraire d'Ypres. IX, 3. 4.)

Duplessis, G. Notice sur Adolphe-Gustav Huot, graveur. 8⁰, 15 p. Paris, Plon & Co.

Dupont, P. Histoire de l'imprimerie. (Langage primitif; découverte de l'imprimerie; les Imprimeurs illustrés; les Alde, les Estienne, les Elzevier, les Didot etc.; des arts auxiliaires de la typographie etc.) 18⁰, 328 p. Paris, P. Dupont.

Ewald, Paulus, et Gust. **Löwe.** Exempla scripturæ visigoticæ XL tabulis expressa. Liberalitate ministerii quod regni borussici rebus ecclesiasticis, scholasticis, medicinalibus præest adjuti. Tabulas photographicas arte Antonii Selfa Escorialensis maximam partem confectas phototypice descripserunt A. Naumann & Schröder Lipsienses. f⁰, VIII, 30 S. Heidelberg, Köster. In Mappe. M. 50. —.

Forgues, Eug. Les illustrateurs de livres au XIX siècle. Gustave Doré. (Le Livre, mai.)

Gourcuff, Olivier de. La société des bibliophiles Bretons. (Le Livre, 6.)

Hasselmann. Initialen nach den Originalen aus der Kunstsammlung des Hrsg. H. Photogr.-Lichtdr. von Ch. Bruch. 10 Lfgn. f⁰. (à 10 Bl.). München, Schandri. M. 30. —.

Havet. L'écriture chez les Romains. (Revue politique et littéraire 1883, 24 mars.)

Hohenbühel, L. Frhr. v. Die Holzschnitte der Handschrift des Heiltum-Büchleins im Pfarr-Archive zu Hall in Tyrol. (Mitth. d. k. k. Central-Comm. N. F., IX, 1.)

Inventaire de la collection d'estampes, relatives à l'histoire de France, leguée en 1863 à la bibliothèque nationale par M. Michel Hennin, rédigé par M. Georges Duplessis. T. 1, 479 p., T. 2. 464 p. Épernay. Paris, Picard. fr. 24. —.

Le Preux, Jean. Imprimeur. (Intermédiaire 1883. 10 mai.

Le Royer, Jehan, imprimeur de Henri II. (Intermédiaire 1883. 25 avril.)

Lithographie de Pierre Proudhon. (Intermédiaire 1883, 25 avril.)

Lübke. Neues aus der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. (Gegenwart 1883, Nr. 19.)

Mallat, J. Le symbolisme chrétien et les livres illustrés. (Rev. de l'art chrét., XXXIII, 2.)

Manuscripten-Sammlung, die, des Lord Ashburnham. (Neuer Anzeiger für Bibliographie 1883, 5.)

Manuscrits, les, du fonds Libri dans la collection Ashburnham. (Polybiblion 1883, mars.)

Natta, Cesare. Brevi cenni risguardanti la Società di m. s. fra i tipografi ed arti affini in Bologna nel XXX anniversario della sua fondazione. Bologna, Regia Tipografia, 1882.

Pallmann, Hein. Ein Buchdruckerstrike zu Frankfurt a. M. im Jahre 1597. (Archiv f. Gesch. d. Buchhandels, VIII).

Paoli, Cesare. Programma di paleografia latina e di diplomatica, esposto sommariamente. 8⁰, 67 p. Firenze, succ. Le Monnier. L. 1. 75.

Piehl. Bidrag til ägyptisk sprakforskning och paläografi. (Nordisk Tidskrift for filologi, N. R., VII, 1.)

Porträtwerk, allgemeines historisches. Eine Sammlung von 600 Porträts der berühmtesten Personen aller Völker und Stände seit 1300 mit biograph. Daten. Phototypien nach gleichzeitigen Originalen. 1. Serie: Fürsten u. Päpste. 2. Lfg. f⁰, 5 Bl. m. 5 Bl. Text. München, Bruckmann. à M. 2. —.

Quantin, A. M. Alfred Mame et la maison Mame. 8⁰, 8 p. et portrait de M. A. Mame. Paris, impr. Quantin.

Rombouts, Ph. Certificats délivrés aux imprimeurs des Pays Bas, par Christophe Plantin, et autres documents se rapportant à la charge du prototypographe. 8⁰, 101 p. Anvers, J. E. Buschmann. fr. 4. —.

Schiffmann, Fr. Jos. Samuel Apiarius, der älteste Buchdrucker Solothurns (1565—1566). (Archiv f. Gesch. des Buchhandels, VIII.)

Schmädel, J. v. Ueber graphische Kunst. (Allg. Zeitg., B. 65.)

Sipaire, A. Jeu de cartes alphabétique. 25 cartes en 32. Paris, impr. Estrau.

Société d'aquarellistes français, ouvrage d'art publié avec le concours artistique de tous les sociétaires, texte par les principaux critiques d'art. 3me partie, contenant: Eugène Lambert par Saint-Juirs; J. Le Blant par J. Claretie et J. Worms par M. Vachon. f⁰, 42 p. avec 3 planches photogravées hors texte et 61 photogravures, dessins, croquis etc. dans le texte. Paris, Launette; Goupil & Cie. fr. 30. —.

Toorenenbergen, J. J. van. Het oudste nederlandsche verboden boek. (Göttingische gelehrte Anzeigen 1883, Nr. 17.)

Valadregue, Antony. Les éventails d'Abraham Bosse. (Revue des arts décorat., 11.)

Vandenpeereboom. Guillaume du Tielt, graveur. (Annales de la Société historique, archéologique et litteraire d'Ypres, IX, 3. 4.)

Victoires et conquêtes de la monarchie française sous les règnes de Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI; Galerie des batailles célèbres qui ont le plus contribué à la gloire, à la grandeur et à la prospérité de la France, composée des belles et grandes gravures exécutées au burin par Bovinat père, Adam, Lejeune et autres graveurs distingués de l'époque etc., d'après les dessins de Martinet, accompagnées d'une texte historique rédigé par les membres d'un comité spécial. f⁰. Paris, impr. Levé. (In 18 livs. à fr. 2. 50.)

Wattenbach, W. Das paläographische Prachtwerk des Grafen Bastard. (Neues Archiv f. ältere deutsche Geschichtskunde, VIII, 3.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Ashenhurst, Thomas R. Practical Treatise on Wearing and Designing Textile Fabrics. 2. ed. 8⁰, 330 p. Brear (Bradford), Simpkin. 12 s. 6 d.

Une armoire de réfectoire du béguinage de Gand. (Revue de l'art chrét., XXXIII, 2.)

L'art de la dentelle. (L'art moderne, 6.)

Aspin, J., and **A. W. Ryberg.** Iron and Steel Trades Calculator. New ed. 8⁰. Jas. Blackwood. 12 s.

Aus'm Weerth, E. Römische Gläser. (Jahrb. d. Ver. v. Alterth.-Freunden im Rheinlande, 74.)

Baley. Monumental Brasses. (Antiquary 1883, April.)

Bapst, G. Inventaire de Marie Josèphe de Saxe, dauphine de France (1731—1767). 4⁰, 283 p. et portrait. Paris, Lahure.

— L'Orfévrerie d'étain dans l'antiquité (suite). (Revue archéol. 1883, janvier—février.)

Barbier de Montault. Le trésor de la basilique royale de Monza. (Bullet. monumental 1883, N⁰ 7 et 8.)

— Le trésor de l'abbaye de Sainte-Croix de Poitiers avant la Révolution. (Soc. d. antiquaires de l'Ouest, Mémoires, Sér. II, tom IV.)

Beneke, O., u. **K. Koppmann.** Zur Frage nach der Herkunft Hamburgischer Gobelins. (Mittheil. d. Ver. f. Hamburg. Gesch., V, 11. 12.)

Blaas, C. M. Eisenarbeiten aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert in Niederösterreich. (Ber. d. Alterth.-Ver. zu Wien, XXI.)

Blell-Tüngen, Th. Der Tartarenhelm von Georgenburg-Kehlen. Kr. Insterburg. (Sitz.-Ber. d. Alterthumsgesellsch. Prussia zu Königsberg, 38. Vereinsjahr.)

Boschen, H. Die Renaissance-Decke im Schlosse Jever. 25 Taf. in Lichtdr. m. Text von Frdr. v. Alten. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (5 Taf.) Leipzig, Seemann. M. 7. —.

Boucher de Molandon. Inventaire de l'église Saint-Paul à Orléans en 1462. (Comité des travaux histor., Bulletin 1882, 2.)

Boutillier, L. Bernard Palissy: L'artiste et le savant. 8⁰, 29 p. Rouen, Cagniard.

Brants. De la condition du travailleur libre dans l'industrie athénienne. (Revue de l'instruction publ. en Belgique, XXVI, 2.)

Burty, Ph. F. D. Froment-Meurice, argentier de la ville de Paris 1802—1855. (L'Art, 431 ff.) — (Revue des arts décoratifs 1883, février.)

Calibert. Terra Cotta Painting. 12⁰, 10 p. Barnard. 1 s.

Casteele, D. v. d. Dessin authentique de retable en argent doré que l'abbé Wilibald fit faire pour l'abbaye de Stavelot. (Bullet. des commissions royales d'art et d'archéol. 1882, 7. 8.)

Ceramica, la, de las Indias. (Revista de España 1883. 28 mars.)

Chaffers, Wm. The Collector's Handbook of Marks and Monograms on Pottery and Porcelain of the Renaissance and Modern Period. 8⁰, 182 p. Bickers. 6 d.

Champier, V. The year's advance in art manufactures. France. Bijouterie et la joaillerie. (Art Journal, April.)

Chuppin de Germigny, Mlle E. Les Broderies de la reine Mathilde, épouse de Guillaume-le-Conquérant. 16⁰, 236 p. Caen, Impr. de l'Ordre et la Liberté.

Claretta, G. Di una nobile famiglia subalpina benemerita dell' industria serica nel sec. XVI, e di analoghe relazioni del Piemonte col-Genovesato. (Giornale Ligustico anno 10, fasc. 1. 8⁰, 48 p. Genova, tip. del R. Istituto dei Sordomuti, 1883.)

Cole, Alan S. The year's advance in art manufactures. Textiles. (Art Journal, Mai.)

Collier, G. Couverture d'évangéliaire en ivoire sculpté. (Revue de l'art. chrét., XXXIII, 2.)

Cunningham, A. Relics from Ancient Persia in Gold, Silver and Copper. (Journal of the Asiatic Society of Bengal, L. 1. 2.)

De Maillou. Les ustensiles de cuisine. (Revue des arts décoratifs 1883, février.)

Demarteau, Joseph. Trésor et sacristie de la cathédrale Saint-Lambert à Liége (1615—1718). 8⁰. (Bulletin de la Société d'art et d'histoire

du diocèse de Liége. Tome II. Liége, Grandmont-Donders.)

Demmin, Aug. Keramik-Studien. 4. Folge. Das Glas, dessen Geschichte und Werkweise. Glasmosaik und Glasmalerei u. dergl. m. Mit 30 (eingedr.) Abbildgn. gr. 8⁰, IV, 115 S. Leipzig, Thomas. M. 3. —. (1—4. M. 10. 50.)

Deschmann, K. Ein Kunstwerk altetruskischer Metalltechnik. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., IX, 1.)

Döbner. Das Meisterstück des Nürnberger Uhrmachers Nicolaus Münch 1640. (Anzeig. für Kunde d. deutsch. Vorzeit, 5.)

Drahan, Eman. Geometrische Ornamente für die Zwecke der Flächendecoration mit besonderer Berücksichtigung der Textilindustrie. (In 8—10 Lfgn.) 1. Lfg. 4⁰. (8 Taf.) Reichenberg, Schöpfer. M. 1. 50.

Eelking, Frhr. Herm. v. Alte Geschützinschriften in der Stadt Bremen. (Anzeig. f. Kunde d. deut. Vorzeit, 6.)

Eitel. Notes on Chinese porcelain. Cont. (China Review, XI, 3.)

Even, E. v. Le réliquaire de Saint-Hubert appartenant au trésor de l'égise de Saint-Jacques à Louvain. (Bullet. des commiss. roy. d'art et d'archéol. 1882, 7. 8.)

Falice. A propos de la ciselure. (Revue des arts décoratifs 1883, avril.)

Fischbach, Frdr. Die Geschichte der Textilkunst, nebst Text zu den 160 Tafeln des Werkes: Ornamente der Gewebe. gr. 8⁰, XXIV, 208 S. Hanau, Alberti in Comm. M. 6. —.

Fletscher, R. On Pre-Historic Trephining and Cranial Amulets Illustrated. 4⁰, 32 p. Washington. (From contributions to North-American Ethnology, Vol. V.)

Fryer. On an Ancient Intaglio. (Journal of the British Archæological Association, XXXIX, 1.)

Garnier, Ed. L'art du bronze au Japon. (Magasin pittoresque 1883, 15 février.)

— Cours de peinture sur faïence et porcelaine. (Revue des arts décoratifs 1883, mars.)

Gauthier, J. Inventaire du mobilier des châteaux franc-comtois appartenant à la maison de Chalon en 1532. (Comité des travaux histor. Bullet. 1882, 2.)

Gerspach. Les maîtres de l'industrie française au XIXe siècle. (Revue des arts décorat., 10.)

Goetz, W. Die decorative Kunst im Handwerk. (Schweizer Gewerbeblatt, 11.)

Gozzadini, G. Di alcuni gioielli notati in un libro di ricordi del sec. XVI e di un quadro di Lavinia Fontana. (Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria. Terza Serie, vol. I, fasc. 1. 8⁰, 64 p. Modena, G. T. Vincenzi e nepoti.)

Graef, A. Magazin moderner, leicht ausführbarer Tischlerarbeiten f. Stadt u. Land. Eine reiche Auswahl von Tischlerarbeiten, welche den Ansprüchen des Mittelstandes angepasst sind und in jeder Beziehung dem Fortschritte unserer Zeit entsprechen. Mit besonderer Rücksicht auf billige u. leichte Herstellung. 2. verb. Aufl. f⁰. Erfurt, Bartholomäus. In Mappe. M. 20. —.

Gurlitt, Cornelius. Das Muster der Gewebe. (Westdeutsches Gewerbeblatt, I, 4.)

Heuzey. Sur les origines de l'industrie des terres cuites. (Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 1882, octobre—décembre.)

Hölder, Oscar. Arbeiten der Schreiner. 40 (chromolith.) Vorlegeblätter für techn. Freihandzeichnen, enth. durchbrochene und eingelegte Arbeiten zum Gebrauch in Gewerbe- u. gewerbl. Fortbildungsschulen entworfen u. gezeichnet. (1 Bl. Text.) Stuttgart, Nitzschke. In Mappe. M. 16. —.

Hörners, Moriz. Holzgeräthe und Holzbau in Bosnien. Mit Abbildg. (Mittheil. der anthropologischen Gesellsch. in Wien, N. F., II.)

Houzé de l'Aulnoit, A. Essai sur les faïences de Douai dites grès anglais. 8⁰, 145 p. et pl. Lille, Danel.

Humphrey, A. P. Old college plate at Cambridge. (Art Journal, Juni.)

Inventaire du trésor de l'église du Saint-Sépulcre de Paris, publié par Emile Molinier. 8⁰, 52 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupelay-Gouverneur. Paris.

Joiner and Cabinet Maker: His Work and its Principles. Enlarged ed. with Illustr. 12⁰, 120 p. Houlston (Industrial Library). 1 s.

Joppi. Inventario del tesoro della Chiesa Patriarcale d'Aquileja. (Archivio storico per Trieste, d'Istria ed il Trentino, II, 1.)

— Vincenzo. Inventario delle cose preziose lasciate dal patriarca d'Aquileja Nicolo di Lussemburgo. 8⁰, 12 p. Roma 1881. (Dall' Archivio storico per Trieste, l'Istria ed il Trentino.)

Kalesse, Eug. Geschichte der Seidenwebekunst vom Mittelalter bis zum Rokoko. 8⁰, 37 S. M. 1. 50. (Sammlung kunstgewerblicher u. kunsthistor. Vorträge, Nr. 8. Leipzig, Schloemp.)

Köhler, U. Mykenisches Silbergefäss. (Mittheil. des deut. archäol. Instituts in Athen, VIII, 1.)

Koppmann, K. Hautelisse-Weber in Hamburg. (Mitth. d. Ver. f. hamburg. Gesch., VI, 1—3.)

La Plague-Barris. Inventaire des joyaux de l'église de Vic Fezenzac 1555. (Mémoires de Gascogne, janv.)

Le Breton, G. La Céramique polychrome à glaçures métalliques dans l'antiquité. 8⁰, 45 p. Rouen, Cagniard.

— Inventaire des bijoux et de l'orfévrerie appartenant à Mme. la comtesse de Sault 1595. (Comité des trav. hist. Bullet. 1882, 2.)

Leyland, J. Musical instruments as works of art. (Magaz. of Art, Mai.)

Martinez. La ceramica de las Indias. (Revista de España, 361.)

Menuiserie, ébénisterie. Emploi du bois dans la menuisserie d'art, les meubles ordinaires et de style, les mobiliers d'école et d'église, les constructions en bois. 2e année (1883), janvier, février, mars. Lyon et Paris, J. Justin Storck. France fr. 18. —, étranger fr. 22. —.

Metal railings and finials. (Art Journal, Juni.)

Métaux, les, ouvrés. Emploi du fer, de la fonte, du cuivre, du zinc etc., dans la construction et la décoration. Lyon et Paris, J. Justin Storck. France fr. 18. —., étranger fr. 22. —.

Molinier. Inventaire du trésor du saint-siege sous Boniface VIII. (Biblioth. de l'École des chartes, 1882, 6.)

Montellano del Corral. El consultor de artes y oficios. Metales: hierro, acero, cobre, laton, zinc, mercurio, nikel, aluminio etc.; su tratamiento; secretos del taller, prócédimientos industriales; fórmulas nuevas é inédátas etc. 4⁰, 90 p. Barcelona, Manuel Sauri.

Mowat, R. Exemples de gravure antique sur verre (à propos de quelques fragments provenant de Dukle, Montenegro. (Revue archéol., tom. 44, 11.)

Müntz, E. L'orfévrerie romaine de la renaissance, avec une étude spéciale sur Caradosso. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Murray. Mr. Chaffers' „Hall-Marks on Gold and Silver Plate". (Academy, 570.)

Musterbuch für Gold- und Silberarbeiter. (In 25 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4⁰ (12 Taf.) Stuttgart, Engelhorn. M. 1. —.

Muster-Ornamente aus allen Stilen in historischer Anordnung. Nach Original-Aufnahmen v. Jos. Durm, Fr. Fischbach, A. Gnauth etc. 2. Aufl. (In 25 Lfgn.) f⁰. (52 Taf.) Stuttgart, Engelhorn. à M. 1. —.

Nyrop, C. Danske keramik. I. De ældste danske fajancer. II. Fourniers porcellaen. Mit Abbildungen. (Ude og Hjemme 1883, 283. 295.)

Offermann, M. Rapport sur les industries textiles de la chambre de commerce de Reims à l'exposition de Moscou en 1882. 8⁰, 22 p. Reims, impr. Matot-Braine.

Old Furniture: Being Examples Selected from the Works of the Best Known Designers from the 12th to the 18th Century, issued as a Supplement to the Furniture Gazette. Fol. Wyman. 16 s. 6 d.

Ostheim. Zur Geschichte des Zinkes bei den Alten. (Mitth. des Oesterr. Museums, 211.)

Pattern Book for Jewellers, Gold and Silversmiths. Part. I. r. 4⁰. 12 pl. A. Fischer. wrap. 1 s. 6 d.

Piot, Ch. La vaisselle et les bijoux de Philippe-le-Beau. (Compte rendu des séanc. de la comm. r. d'hist., Sér. IV, 10. 3.)

Pecile, G. L. Capitoli dell' arte della lana in Pordenone (1516—1529). 8⁰, 25 p. Torino 1881, edizione elegantissima.

Pinchart. Les fabriques de verres de Venise d'Anvers et de Bruxelles au XVIe et au XVIIe siècle. (Bullet. des Commiss. royales d'art et d'archéolog., XXI, 9—12.)

Practical Upholstery. By a Working Upholsterer. With Original-Designs and Illustrations Explanatory of the Text. 8⁰, VIII, 68 p. Wyman & Sons. 2 s. 6 d.

Reinach, S. La potterie jaune émaillée de Smyrne. (Bull. de corresp. hellénique, VII, 1.)

Reviers, J. de et J. **Bith.** Monographie d'une famille de serrurier-forgeron de Paris (Seine) suivi d'un précis de la monographie d'un monteur en bronzes par M. Joseph Bith. 8⁰, p. 201 à 259. Paris, Dupont. fr. 1. 50.

René. Inventaire des bagues, jayaux, médailles et médaillons de feu maître A. Belon, archidiacre de la cathédrale des Nismes 1618. (Comité des trav. histor. Bulletin, 1882, 2.)

Roach Smith. A Hoard of Roman Bracelets at Brading, J. W. (Journ. of the British Archæol. Association, 38, 4.)

Rondot, N. Les Artistes et les Maîtres de métier de Lyon au XIVe siècle. gr. 8⁰, 85 p. Lyon, impr. Pitrat aîné.

Schulze, Otto. Études sur les ferrures italiennes. (L'Art, 434.)

Silberschatz, ein neuer, des preussischen Königshauses. (Deutsche Bau-Ztg., 42.)

Sitte, Cam. Zur Geschichte der Salzburger Weissgeschirr-Fabrication. (Kunst u. Gewerbe, 4 ff.)

Smith, J. E. A. A History of Paper; its Genesis and its Revelations: Origin, and Manufacture, Utility and Commercial Value of an Indispensable Staple of the Commercial World. 8⁰, 104 p. Holyske (Mess.). 5 s.

Sonntag, Jul. Erläuternder Katalog der keramischen Materialienmuster-Sammlung an der k. k. Fachschule für Thonindustrie u. verwandte Gewerbe in Znaim. Zusammengestellt im Auftrage d. k. k. Ministeriums f. Cultus u. Unterricht. gr. 8⁰, 42 S. u. 44 Bl. Znaim, Fournier & Haberler. M. 2. 50.

Stieda. Die neuesten Forschungen über d. Stand der Hausindustrie in Russland. (Russische Revue, XII, 2. 3.)

Stillman. Une cuirasse antique. (Bulletin de corresp. hellénique, 1883, 1.)

Das Tafelsilber f. d. Prinzen Wilhelm. (Wochenbl. f. Architekten, 41. 42.)

Tapisserie, la, en Alsace. (Rev. Alsac., 1883, avril.)

Tedeschi. Fra Sebastiano Schiavone de Rovigno, intarsiator del secolo XV. (Arch. storico per Trieste, l'Istria ed il Trentino, II, 1.)

Tischler, O. Ueber die Decoration der alten Bronzegeräthe. (Mitth. d. anthropol. Gesellsch. in Wien, N. F., II.)

— Die Situla von Waatsch. (Corr.-Bl. d. deutsch. Ges. f. Anthropologie, XIII, 11. 12.)

Trotha, Heribert. Herr Reichsrathsabgeordneter Barth üb. die deutsche Textil-Industrie. Lex.-8⁰, 27 S. Berlin, Burmester & Stempell. M. —. 50.

Ujfalvy, C. E. de. L'Art des cuivres anciens au Cachemire et au Petit-Thibet. gr. 8⁰, IX, 125 p. avec 67 dessins par E. Schmidt et 1 carte. Paris, Leroux. f. 15. —.

Van Even. Une tabatière en or donnée en présent par Marie Thérèse au peintre belge P.-J. Verhaghen. (Bullet. des commiss. roy. d'art et archéol., XXI, 9—12.)

Van Messem. De la capacité légale des fabriques d'églises pour construire et meubler les édifices du culte. (Rev. catholique, 1883, févr.)

Wagner, L. Kirchliche Kleinkunst aus d. frühen Mittelalter. Das Kreuz von Engelberg in der Schweiz. (Arch. f. kirchl. Kunst, 6.)

Wallace-Dunlop, A. Kabyle Jewellery. (Magaz. of Art, Juni.)

Wheatley, H. B. and P. H. **Delamotte.** Art Works in Gold and Silver. Modern. gr. 8⁰. London, Low. 2 s 6 d.

— — Art Works in Porcelain. gr. 8⁰. London, Low. 2 s. 6 d.

Wichmann, Herm. Ein bayerischer Handwerker. Der Kunsttöpfer Tob. Christ. Feilner. (Allgem. Ztg., B. 28.)

Witehead. Notes in the Old Hutton Chalice and the Harnsterley Paten. (Journ. Archaeolog. 156.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Alarcón, P. A. Viajes por España. — Visita al monasterio de Yuste. — Dos dias en Salamanca. — La Granadina. — De Madrid á Santander. 8⁰, 335 p, Madrid, M. Murillo. 18 rs.

Anderson, Joseph. Scotland in Pagan Times — The Iron Age. The Rhind Lectures in Archæology for 1881. 8⁰, 332 p. Douglas. Edinburgh, Hamilton. 12 s.

Barthélemy, E. de. Statistique archéologique du département de la Marne. (Revue de l'art chrét., XXXIII, 2.)

Bönigk, v. Die Lage der Burg Demmin in wendischer und frühchristlicher Zeit. (Baltische Studien, XXXIII, 2.)

Carr, J. Comyns. Art in Provincial France: Letters written during the Summer of 1882 to the Manchester Guardian. 8⁰. 130 p. Remington. 3 s. 6 d.

Chennevières, de. Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts. (Artiste, 1883, janvier.)

Cohausen. Hügelgräber. — Reihengräber. — Wallburgen. — u. **Jakobi.** Römische Bauwerke. — u. **Heckmann.** Mittelalterliche Bauwerke. — u. **Otte.** Inschriften. (Annalen des Ver. für Nassau. Alterthumsforschung, XVII.)

Dannehl, G. Die Ashburnham'sche Manuscripten-Sammlung und ihre vermuthliche Entstehung. (Allgem. Ztg., B. 75.)

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, herausg. von der histor. Commiss. d. Prov. Sachsen, Hft. 5—7, 1882, 1883.

Golnitz, A. Curiosités de voyage: De Limoges à Clermont et à Thiers, en 1631; extrait et traduction de l'itinéraire d'Abraham Golnitz par Ambroise Tardieu. 8⁰, 16 p. Lyon, Pitrat aîné.

Greek Ruins of Nem-rood-dagh, in the Province of Diarbekit. (Athenæum, 2899.)

Haag. Zur Geschichte der Stadt Pasewalk und der Klöster Grobe u. Reetz. (Baltische Studien, XXXIII, 2.)

Hannay, Dav. Cordova. (Magaz. of Art, März.)

Humann, G. Einiges über Restauration unserer Kunstdenkmale, insbesondere der Architektur und des Kunstgewerbes. (Archiv f. kirchliche Kunst, 5 ff.)

Ist es rathsam, Kunstgegenstände aus öffentlichen Museen zu Ausstellungen abzugeben? (Zeitschr. f. Museologie, 11 ff.)

Köpl. Zur älteren Topographie der Budweiser Gegend. (Mittheil. d. Ver. f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, XXI, 3.)

Kyprisches. (Allgem. Ztg., B. 30.)

Lenormant, Franç. L'art du moyen âge dans la Pouille. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Lind, K. Beiträge zur Kunde mittelalterlicher Denkmale in Niederösterreich. I. Aeltere Gemeindewappen. II. D. molirungen. III. Restaurirungen. (Berichte des Alterth.-Ver. zu Wien. XXI.)

Luks, H. T. Belgien, seine Kunstschätze u. seine Bäder. Praktisches Handbuch für Reisende. 12⁰, mit (2) neuen Karten. VIII, 138 S. Berlin, Goldschmidt. (Grieben's Reisebibliothek, 22. Bd.) M. 1. 50.

Morrison, H. Tourist's Guide to Southerland and Caithness. With Historical Antiquarian and Angling Notes. 12⁰, 114 p. Edwards (Brechin). Simpkin. 1 s. 2 d.

Müntz, E. A travers la Toscane. (Le tour du monde, 1164.)

Noé, Heinrich. Studienblätter aus Istrien und Friaul. (Allg. Ztg., B. 38 ff.)

Raffaelli, Filippo. Guida storico-artistica della prov. di Macerata. Parte I. 4⁰, IX, 96 p. Fermo, tip. Bacher.

Rios, Une excursion en Espagne. (Bibl. univ. et Rev. suisse, 1883, avril.)

Steche. Ueber einige Monumentalbauten Sachsens aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. (Neues Arch. f. sächs. Gesch., IV, 1. 2.)

Tourret. Sur quelques objets d'antiquité chrétienne existant dans les musées du midi de la France. (Rev. archéolog. 1883, janv.—févr.)

Tubino. El arte en Andalucia. (Revista contemp., 1883, 15 avril.)

Zur Museenfrage. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 26.)

Amsterdam.
— Die internationale Gewerbe- und Colonial-Ausstellung zu Amsterdam. (Allg. Ztg., B. 132 ff.)

Antwerpen.
— Exposition du Cercle artistique d'Anvers. (Fédération artistique, 16.)

— Cercle artistique d'Anvers: Expositions. (Rev. artistique, 1883, mars.)

— **Dognée,** Eug. L'archéologie au Cercle artistique d'Anvers. (La Fédération artist., 1883, 20.)

— Exposition d'Eug. Smits. (L'Art moderne, 6. — Fédération artist., 16.)

— Le nouveau musée d'Anvers. (Fédération artist., 16.)

J. L. H. Exposition du cercle artistique d'Anvers. (Rev. artist., mars 1883.)

Berlin.
— **Beavington Atkinson,** J. The wall paintings in Berlin. (Art Journal, April.)

— **Baisch.** Die Hübner-Ausstellung in Berlin. (Deutsch. Kunstbl., 1883, 14.)

— — Die Lier-Ausstellung in Berlin. (Deutsch. Kunstblatt, 1883, 12.)

— Die Doubletten von Olympia im Berliner Museum. (Allg. Ztg., B. 27.)

— **Erman,** A. Die im Jahre 1882 vom k. Münzcabinet erworbenen orientalischen Münzen. (Zeitschr. f. Numismatik, XI, 1.)

— Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz, veranstaltet zu Ehren der silbernen Hochzeit II. KK. Hoheiten d. Kronprinzen u. der Frau Kronprinzessin in d. kgl. Akademie d. Künste, 25. Jan. bis Anfang März 1883. 8⁰, VI, 69 S., mit 1 Grundriss. Berlin, Weidmann. M. 1. 50.

— **Lübke,** W. Die Hamilton-Manuscripte in Berlin. (Allg. Ztg., B. 24.)

— **Meier,** P. J. Neue Durisschalen im Berliner Museum. (Archäol. Ztg., Bd. 41, 1.)

— **Rosenberg.** Die grosse Kunstausstellung in Berlin. I. (Grenzboten, 1883, 21.)

— — Die akademische Kunstausstellung in Berlin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 30.)

— — Neue Erwerbungen der Berliner Gemäldegalerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 28.)

— **Schmolke,** H. Die 56. akademische Kunstausstellung in Berlin. I. (Europa, 1883, 21.)

— Verzeichniss der Werke lebender Künstler auf der LVI. Ausstellung d. kgl. Akademie d. Künste zu Berlin im Polytechnikum an d. Charlottenburger Chaussee vom 3. Mai bis 1. Juli 1883. Mit 127 (eingedr.) Illustr. in Facsm.-Reproduct. nach den Originalzeichnungen der Künstler. gr. 8⁰, XXIV, 164 S. Berlin, Schuster. M. 1. —.

— Eine Wanderung durch das Hohenzollern-Museum. (Der Bär, IX, 32—34.)

Bonn.
— **Aus'm Weerth,** E. Kleinere Mittheilungen aus dem Provinzialmuseum zu Bonn, Erwerbungen, Funde. Grünglasirte römische Töpferwaare. (Jahrb. d. Ver. v. Alterth.-Freunden im Rheinlande, 74.)

— **Wolters.** Tarentiner Terracotten im akademischen Kunstmuseum zu Bonn. (Archäolog. Ztg., XI, 4.)

Bordeaux.
— **Vallet,** E. Exposition de la Société des Amis des arts de Bordeaux. (Courrier de l'Art, 19.)

Brescia.
— **Rosa,** G. Il broletto di Brescia. (Archivio stor. italiano, 135.)

Breslau.
— **Bahrfeldt,** Em. Die Seidengewebe-Ausstellung des Museums schlesischer Alterthümer zu Breslau. (Kunst und Gewerbe, 6.)

Brüssel.

— Exposition du Cercle artistique de Bruxelles. (La Fédération artist., 1883, 25.)

— **Rousseau.** Le Musée des plâtres au palais des Académies. (Bulet. des Commiss. roy. d'art et d'archéol., XXI, 9—12.)

— **Y. Y.** Exposition de M. E. Smits, au palais des beaux-arts. (La Fédération artistique, mars 1883.)

Cambridge.

— Archæological Museum, the, at Cambridge. (Academy, 1883, 17. März.)

Constantinopel.

— **Amicis,** E. de. Constantinople. Ouvrage traduite de l'italien avec l'autorisation de l'auteur par Mme J. Colomb et illustré de 183 reproductions de dessins pris sur nature par Bisco. 4⁰, 456 p. Paris, Hachette & Co. f. 15. —.

Dresden.

— Aus dem Kunstgewerbemuseum (betreffend die aus d. Museum der Stadt Bautzen zur Ausstellung hieher geliehenen Alterthümer). (Dresd. Anzeiger, 135 ff.)

Edinburgh.

— The royal Scottish academy's exhibition. (Art Journal, April.)

Florenz.

— Guida del Museo Archeologico I: Antichità egiziane (RR. Gallerie e Musei di Firenze). 16⁰, 44 p. con una pl. Firenze, tip. Frat. Bencini. L. —. 30.

— **Schulze,** Otto. Transformation du centre de la ville de Florence. Étude sur les divers projets proposés. (L'Art, 444.)

Freiburg.

— **Weisse.** Das Museum Marcello zu Freiburg i. d. Schweiz. (Deutsch. Kunstbl., 1883, 15. 16.)

Gent.

— Le Musée Minard à Gand. (Fédération artistique, 16.)

Graz.

— **Ramberg,** G. Grazer Kunstzustände. (Allg. Kunst-Chronik, 14.)

Haag.

— **Marsy,** de. Exposition nobiliaire et héraldique de La Haye (1880). 8⁰, 13 p. Paris, Libr. de la Société bibliographique.

Kassel.

— **Duncker,** A. Zur Geschichte der Kasseler Kunstschätze, vornehmlich in den Zeiten des Königreichs Westphalen. (Deut. Rundschau, IX, 5.)

Königsberg.

— Alterthümer, die ausgestellten, der historischen Zeit mit Einschluss der Burgwallfunde. (Das Prussia-Museum i. Nordflügel des k. Schlosses zu Königsberg i. Pr.) (Sitzungsber. d. Alterth.-Gesellschaft Prussia zu Königsberg in Pr., 38. [1881—1882.])

London.

— Anglo-Roman, the, and Saxion Collections at the British Museum. (Academy, 571. — Athenæum, 2894.)

— **Armstrong,** W. Le salon d'hiver de la royal academy of arts. (L'Art, 433.)

— **Bevan,** G. Phillips and John **Stainer.** Handbook to the Cathedral of St. Paul. 12⁰, 100 p. Paul, Trench & Co. 1 s.

— **Blackburn,** Henry. Academy Notes 1883. With 143 Illustrations. Facsimiles of Sketches by the Artists. 8⁰, 80 p. Chatto. 1 s.

— — Grosvenor Notes 1883. Facsimiles of Sketches by the Artists. 8⁰. Chatto. 1 s.

London.

— **Blaikie,** J. A. The Tinworth exhibition. (Art Journal, Juni.)

— Catalogue of the Sixty-fifth Exhibition of the Institute of Painters in Water Colours. Containing 100 Illustrations by the Artists. 8⁰ sd. „Graphic" Office. 1 s.

— **Champeaux,** M. de. Le legs Jones au South-Kensington Museum. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

— **Collins'** Guide to London and Neighbourhood. With Maps, and numerous Original Illustrations. New ed. revised and improved. 8⁰, 200 p. Collins. 1 s.

— **Cook's** Handbook for London. With Maps. 8⁰, 118 p. Thos. Cook & S. 6 d.

— Dudley Gallery, the. (Academy, 1883, 10. März.)

— The exhibition of the Royal academy. — The Grosvenor Gallery. (Art Journal, Juni.)

— The sixth annual Exhibition of the Society of American artists. (The Nation, 1883, 12. April.)

— L'exposition de la Grosvenor-Gallery. (Athenæum, 28 avril.)

— **Hamerton.** The Society of Painter-Etchers. (Academy, 568. 69.)

— The institute of painters in water colours. (Art Journal, Juni.)

— **Menant.** Rapport sur les empreintes des pierres gravées assyro-chaldéennes du Musée britannique. (Archiv. des missions scientifiques, Sér. III, t. IX.)

— **Monkhouse.** The Grosvenor Gallery. (Academy, 574.)

— — Exhibition of the Works of Mr. G. Tinworth. (Academy, 572.)

— — The Society of Water-Etchers. (Academy, 567.)

— **Pattison.** The Royal Academy. (Acad., 575.)

— **Redgrave,** G. R. The Jones bequest to South Kensington Museum. (Art Journal, April ff.)

— **Richter,** J. P. Die vierzehnte Ausstellung von Werken alter Meister in London. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 33.)

— **Wallis,** Henry. The National Gallery. Recent acquisitions. (Art Journal, Juni.)

— **Wedmore.** The Two Exhibitions of Water-colours. (Academy, 574.)

Lucca.

— **Minutoti,** Carlo. Di alcune opere di belle arti della metropolitana di Lucca: illustrazione storica. (Atti della R. Accademia Lucchese di scienze, lettere ed arti. 8⁰, CXIII, 558 p. Lucca, tip. Giusti, 1882.)

Mailand.

— **Eastlake,** C. L. Notes on the Principal Pictures in the Breda Gallery at Milan. With Illustrations. 8⁰, 120 p. Longmans. 5 s.

— Esposizione industriale italiana del 1881 in Milano: Relazioni dei giurati, pubblicate per cura del Comitato esecutivo; Sezione XIII. el. 29. 30 e 31: Industria della carta ed arti grafiche; Relazione generale del Giov. Gavazzi Speck; Relazione speciale par la fotografia del Ant. Montagna. 8⁰, 166 p. Milano, U. Hoepli. L. 3. 50.

Mantua.

— **Intra,** Giov. B. Mantova ne' suoi monumenti di storia e d'arte: Guida della città e de' sua dintorni. 8⁰, 175 p. Mantova, tip. Mondovi. L. 1. 50.

Messina.

— **Benigni,** G. A proposito della nostra Esposizione: considerazioni critiche. 16⁰, 80 p. Messina, tip. del Foro.

Modena.
— Esposizione (l'), triennale de belle arti ed industrie nella prov. di Modena, illustrata a cura della locale Società d'incoraggiamento per gli artisti: triennio 1879, 80—81. 4⁰, 90 p. con 7 fotogr. Modena, tip. Solliani, 1882.

— Rapporto biennale del Museo civico di Modena per gli anni 1881—82. 8⁰, 16 p. Modena, tip. P. Toschi e C.

Montpellier.
— Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, architecture etc., admis à la douzième exposition de la Société artistique de l'Hérault. 16⁰, 47 p. Montpellier, impr. Hamelin. fr. —. 50.

Moskau.
— **Sobko.** Die Kunst in Russland und die Moskauer Ausstellung. (Mittheil. d. Oesterr. Museums, 208.)

München.
— Aus dem Kunstvereine. (Wartburg, 4.)

— **Berggruen,** Osk. Die Galerie Schack in München. 60 Stiche, Radirungen u. andere Reproductionen nach Gemälden der Galerie. f⁰, XVI, 134 S. Wien, Gesellsch. f. vervielfält. Kunst. M. 100. —., geb. M. 110. —.

Neapel.
— **D'Aloe.** Catalogo di tutti gli edifizi sacri della città di Napoli e suoi sobborghi, tratte da un M. S. autografo della chiesa di S. Giorgio ad Forum. (Arch. stor. per le prov. napolitane, VIII, 1.)

New York.
— Metropolitan Museum, the, of fine Arts at New York. (Academy, 574.)

— Die cyprischen Alterthümer im Metropolitan-Museum zu New York. Restaurirt oder reparirt? Eine archäologische Fehde. (Zeitschr. f. d. gebildete Welt, 3.)

Nîmes.
— **Boucoiran,** L. Guide aux monuments de Nîmes et au Pont du Gard, avec 6 gravures imprimées à deux teintes, le plan de la ville et la nomenclature des places, rues et boulevards. 12⁰, XXIV, 130 p. Nîmes, impr. Roger et Laporte. fr. 2. 50.

— **Peladan.** Le musée municipal de Nîmes. (Artiste 1883, février.)

Nürnberg.
— **Huber-Liebenau.** Die bayerische Landes-Industrie-, Gewerbe- u. Kunst-Ausstellung. (Vierteljahrsschr. f. Volkswirthschaft, 1883, 1.)

Oxford.
— **Shrimpton's** Popular Handbook around Oxford. Descriptive Jaunts to Blenheim Palace and Park. Edited by the Autor of the „Historical Handbook of Oxford". 12⁰, 130 p. Shrimpton (Oxford). Simpkin. 2 s.

Paris.
— Catalogue de l'exposition rétrospective de l'art japonais organisée par M. Louis Gonse. 8⁰, 495 p. avec vign. Paris, Quantin.

— Catalogue de l'exposition de portraits du siècle (1783—1883) ouverte au profit de l'œuvre de la Société philantropique, à l'École des beaux-arts, le 25 avril 1883. 16⁰, 80 p. Paris, impr. reunies. fr. 1. —.

— Catalogue-almanach du musée Grévin (1883). 8⁰, 36 p. Paris, impr. Chaix.

— **Champier,** V. Le Salon des arts décoratifs. (Revue des arts décorat., 11.)

— **Dargenty,** G. Exposition des œuvres de M. Bida. (Courrier de l'Art, 14.)

— — Exposition des naturalistes au Cercle Franc-Comtois et des artistes de la region lyonnaise au Cercle des Arts libéraux. (Courrier de l'Art, 16.)

Paris.
— **Dargenty,** G. Exposition des œuvres de M. P A. Renoir. (Courrier de l'Art, 15.)

— **Eastlake,** C. L. Notes on the Principal Pictures in the Louvre Gallery at Paris. With Illustrations. 8⁰, 330 p. Longmans. 7 s. 6 d.

— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Elysées le 1er mai 1883. 12⁰, CXXX, 478 p. Paris, impr. Bernard & Cie. fr. 1. —.

— L'exposition de l'Union des arts. (L'Art moderne 1883, 15.)

— **Frantz,** G. Le conservatoire national des Arts et Métiers. (Encyclop. d'architecture, 4. 5.)

— **Galignani's** Illustrated Paris Guide for 1883. 12⁰, 280 p. Simpkin. 5 s.

— **Heuzey.** Catalogue des figurines antiques du Musée du Louvre. (Rev. crit. d'histoire et de littérature, 1883, 17.)

— — Catalogue des figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre. (Revue critique, 1883, 16 17.)

— **Josse.** L'art japonais à propos de l'exposition organisée par M. Gonse. (Rev. des arts décoratifs, 11.)

— **Lostalot,** Alfr. de. Exposition internationale de peinture, dans la galerie Georges Petit. (Gaz. des B.-Arts, juin ff.)

— — Musée des Arts décoratifs: Exposition de MM. le comte Lepic et James Tissot; le Salon des arts décoratifs. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

— **Mantz,** P. Exposition rétrospective de l'art japonais. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

— **Paris,** E. Le Musée de marine du Louvre. Histoire, description, construction, représentation, statistique des navires à rames et à voiles d'après les modèles et les dessins des galeries du musée du Louvre. f⁰, VIII, 156 p. avec 60 pl. phototyp. inaltérables et 200 vign. Paris, Rothschild. fr. 200. —.

— Paris illustré. N⁰ 1, mai 1883. (Au Salon de 1883.) gr. 4⁰ contenant 16 p. de dessins tirées en deux tons et reproduisant en fac-similé les vingt œuvres principales exposées au Salon. Paris, L. Baschet. Paris un an fr. 12. —.; département un an fr. 14. —.; union postale un an fr. 16. —.

— Salon des aquarellistes. (Journ. des B.-Arts, 1883, 7.)

— Salon 1883. (Allg. Kunst-Chronik, 18 ff.)

— **Bigott,** Ch. Le Salon de 1883. (Gaz. d. B.-Arts, juin ff.)

— Catalogue of the Paris Salon. Edited by F. G. Dumas. Containing about 400 Reproductions in facsimile after the Original Drawings of the Artists. 8⁰ sd. Chatto and Windus. 3 s.

— Catalogue illustré du Salon, contenant environ trois cents reproductions d'après les dessins originaux des artistes, publié sous la direction de F. G. Dumas 1883. 8⁰, LXXVII, 256 p. Paris, Baschet. fr. 3. 50.

— **Dargenty,** G. Promenade au Salon de 1883. (L'Art, 436 ff.)

— **Dugros,** E. Une cigale au Salon de 1883. Avec nombreux dessins en facsimilé d'après les principales toiles exposées, 2 gravures hors texte, fleurons et culs-de-lampe etc. par MM. Baulouin, Ferdinandus, Lion et Maurou. 3e année, 1er mille. 8⁰, 160 p. Paris, Baschet. fr. 3. 50.

— **Gauchez,** L. La gravure et la lithographie au Salon de 1883. (L'Art, 439 ff.)

Paris.

— **Léris**, G. de. Le centenaire du Salon. (L'Art, 436 ff.)

— Livret illustrée du Salon, contenant environ 300 reproductions d'après les dessins originaux des artistes. Supplément au Catalogue illustré du Salon, publié sous la direction de F. G. Dumas 1883 (1re année). 8⁰, CLXXXIV p. Paris, Baschet. fr. 2. 50.)

Perugia.

Accademia di belle arte in Perugia. Premiazioni con Esposizione artistica degli anni scolastici 1880—81, 1881—82; note dei saggi esposti; e discorsi letti per gli onori funebri resi ai benemeriti consiglieri e professori Alessio Starnari, Mariano Guardabossi, Vincenzo Baldini, Bartolomeo Bartoccini. 16⁰, 68 p. Perugia, Bartelli.

— Perugia. (Allgem. Ztg., B. 118.)

Pisa.

— **Destantins-Anthony**, E. Une journée à Pise, guide historique, artistique et commercial. 16⁰, IX, 69 p. avec vign. et plan. Lyon, impr. Waltener & Cie. fr. 1. 50.

Plymouth.

— **Worth.** The Antiquity and Antiquities of Plymouth. (Journ. of the British Archæolog. Association, XXXIX, 1.)

Rom.

— **Bellinzoni**, L. Guida critica dell' Esposizione artistica internazionale di Roma 1883; con la pianta dell' Esposizione. 16⁰, IV, 139 p. Milano, frat. Treves. L 1. —.

— **Boito**, Camillo. La mostra di belle arti e la Nuova Galleria Nazionale. (Nuova Antologia. Rivista di scienze, lettere e arti XVIII, 2. serie, vol. 39, fasc. 10.)

— **Duffy**, B. The international exhibition of fine arts in Rome. (Art Journal, May ff.)

— **Freeman**, J. E. Gatherings from an Artist's Portfolio in Rome. 12⁰, VIII, 357 p. Boston, 7 s. 6 d.

— **Koppel.** Die erste internationale Kunstausstellung in Rom 1883. (Westermanns Monatshefte, 1883, Mai.)

— **Malaspina.** La Mostra internazionale di belle arti in Roma. (Rassegna Nazionale, 1883, avril.)

— Von der römischen Kunstausstellung. (Allg. Ztg., B. 34 ff.)

— **Voss**, R. Von der Kunstausstellung in Rom. (Gegenwart, 1883, 18.)

Rouen.

— **Hédou**, J. Les Artistes normands au salon rouennais de 1880. 8⁰, 24 p. et portrait. Rapport sur le prix Bouctot, les à la séance solennelle de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen. Rouen, Augé.

Sceaux.

— **Advielle**, V. Histoire de là ville de Sceaux depuis son origine jusqu'à nos jours. 8⁰, IV, 551 p. avec gravures, 11 vues hors texte et carte. Sceaux, Charaire & Paris, Picard.

Seckau.

— Die kirchliche Kunst im Domstifte Seckau. (Kirchenschmuck, 6.)

Sens.

— **Vaudin.** Les trésors d'art de Sens. (Mém. des sciences hist. et nat. de l'Yonne, 35.)

Spalato.

— **Hauser**, Alois. Spalato und die römischen Monumente Dalmatiens. Die Restaurirung des Domes zu Spalato. 2 Vorträge, geh. am 17. Febr. 1876 u. am 11. Jan. 1883 im k. k. österr. Museum f. Kunst und Industrie in Wien. Mit 1 Plane u. 2 Text-Illustr. gr. 8⁰, 52 S. Wien, Hölder. M. 1. 60.

Turin.

— **Angelucci**, Angelo. L'arte antica alla IV Esposizione nazionale di belle arti in Torino nel 1880. 32⁰, 87 p. Torino, tip. A. Baglione, 1882. L. 1. —.

— Museo, R., industriale italiano in Torino. Annuario per l'anno scolastico 1882—83. 8⁰, 20 p. Torino, Candeletti.

Upsala.

— **Lindal.** Tillämnad samling af rustenaar i Upsala. (Tidskrift, Upplands Fornminnesföreningens, Hft. 11.)

Venedig.

— **Frizzoni**, Gust. Le musée Correr à Venise. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

Wien.

— **Berlepsch**, v. Die Ausstellung der kais. Hautelisse-Tapeten und Gobelins im Künstlerhause. (Deutsches Kunstblatt, 11.)

— Die historische Bronzeausstellung im Oesterr. Museum. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Museums, 208 ff.) — (Allgem. Ztg., B. 145 ff.)

— **Bucher**, Br. Ausstellungen in Wien. (Grenzboten, 1883, 16.)

— **Folnesics**, J. Die Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Mittheil. des Oesterr. Museums, 209.)

— **Frimmel**, Th. Ausstellung altorientalischer Stoffe im Oesterr. Museum. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 32 ff.)

— Jahres-Ausstellung im Künstlerhaus. (Allgem. Kunst-Chronik, 15 ff.) — (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 30.)

— **Karabacek**, J. Katalog der im Oesterr. Museum ausgestellten Theodor Graf'schen Funde in Aegypten. (Mittheil. d. Oesterr. Museums, 212 ff.)

— **Lauser.** Aquarelle u. Kohlenzeichnungen von Testarvan Elven im Künstlerhause. (Allgem. Kunst-Chronik, 21.)

Wiesbaden.

— **Cohausen** u. **Reuter.** Zur Topographie des alten Wiesbadens. (Annalen d. Ver. f. Nassau. Alterth.-Forschung, XVII.)

Zürich.

— Die schweizerische Landesausstellung 1883. (Mitth. d. technolog. Gewerbe-Museums; 42 ff.) — (Allgem. Ztg., Beil. 123, 164.) — (Schweizer. Gewerbeblatt, 11 ff.)

— **Tallichet.** L'exposition nationale suisse à Zurich 1883. (Biblioth. universelle et Revue suisse, mai.)

— **Waldner**, A. Officieller Führer durch die schweizerische Landesausstellung mit Notizen über die Schweiz, Zürich u. Umgebung. Mit 1 (lith.) Plan der Ausstellung u. 1 (lith.) Karte von Zürich. 2. Aufl. 8⁰, 94 S. Zürich, Meyer & Zeller. geb. M. 1. —.

